Doina Ruşti

DICŢIONAR DE SIMBOLURI din opera lui MIRCEA ELIADE

CORESI

Tehnoredactarea computerizată, coperta și operațiunile de pre-tipografie: ILMA EDIMPEX SRL

© 1998 EDITURA CORESI

Toate drepturile rezervate.
Editura CORESI este marcă înregistrată a CORESI SRL, J 40/527/1991.
Adresa: Editura CORESI, CP 1-477, București, 70700
Tel./Fax: 615 4781; 312 7115.
Director executiv: Michiela Gîgă

Redactor: Corina Dinu
Editor: Dana Poenaru

ISBN 973-608-366-7

Tiparul executat sub comanda nr. 42/1998,
la Imprimeria de Vest R.A., Oradea,
str. Mareșal Ion Antonescu nr. 105.
România

SIGLE ȘI ABREVIERI PENTRU TITLURILE OPERELOR LUI ELIADE

A. – *Adio*
D. – *Dayan*
DCh – *Domnișoara Christina*
De la Zal. – *De la Zalmoxis la Genghis-Han*
Douăsprezece... – *Douăsprezece mii de capete de vite*
Eu... – *Eu, Sfântul Diavol și cele șaisprezece păpuși*
FC – *Fata căpitanului*
Ghicitor... – *Ghicitor în pietre*
I. – *Ivan*
Incog. – *Incognito la Buchenwald*
Insula... – *Insula lui Euthanasius*
IS – *Imagini și simboluri*
Ist. cred. – *Istoria credințelor și ideilor religioase*
ÎCD – *În curte la Dionis*
La țig. – *La țigănci*
La umbra... – *La umbra unui crin*
LTG – *Les trois Grâces*
MA – *Mefistofel și androginul*
MER – *Mitul eternei reîntoarceri*
MVM – *Mituri, vise, mistere*
NÎC – *Nuntă în cer*
NM – *Nașteri mitice*
NO – *Nostalgia originilor*
Nopți... – *Nopți la Serampore*
NS – *Noaptea de Sânziene*
O fotografie... – *O fotografie veche de 14 ani...*
Omul... – *Omul care a voit să tacă*
Pe str. M. – *Pe strada Mântuleasa*
SDH – *Secretul doctorului Honigberger*
SP – *Sacrul și profanul*
Ș. – *Șarpele*
Tinerețe... – *Tinerețe fără de tinerețe*
TIR – *Tratat de istorie a religiilor*
Unif. – *Uniforme de general*
UOM – *Un om mare*
19 t. – *19 trandafiri*
Yoga... – *Yoga. Nemurire și libertate*

ABRAXAS

Pentru gnostici este imaginea celor 365 de manifestări succesive atribuite zeului suprem (Soarele cu șapte raze); pentru Eliade, construcțiile create pe o numerologie sacră reprezintă o repetare ritualică a Universului; el comentează următorul exemplu: „Altarul focului este anul [...]. Nopțile sunt pietrele lui de demarcație, iar din acestea sunt 360, pentru că 360 de nopți sunt într-un an" (*Satapatha Brahmana*, X, 5, 4, 10). Cetatea construită prin repetarea semnelor cosmice are în centru un altar, este împărțită în patru sectoare sau împrejmuită de un zid susținut de doisprezece sau douăzeci de stâlpi, toate numerele sugerând diviziunile anului și prin aceasta repetarea Genezei. Simbolul ilustrează nostalgia paradisului, adică tocmai condiția omului în Cosmos, de a spera în dobândirea sau redobândirea condiției divine **(TIR).**

ACTOR

Ființă care trădează istoria generală, actorul trăiește arhetipal, prin întrupări succesive, căci, așa cum afirmă un personaj eliadesc, „el se identifică, pe rând, cu nenumărate existențe umane și suferă, dacă e un actor bun, întocmai cum ar suferi în viață" (**NS,** I, 241); prin repetiție și retrăire, actorul săvârșește un ritual, fără intenția precisă de a atinge sacralitatea și, cum orice act ritualic înseamnă o ușă deschisă spre Spiritul Universal, de cele mai multe ori, actorul trăiește șocant ieșirea din spectacol; astfel, Bibicescu (din **NS**) își pierde talentul actoricesc și, frământat de probleme existențiale, devine mesager : reconstituie manuscrisul pierdut al unui mare scriitor, adică o piesă de teatru, o creație despre un vechi ritual al morții, apoi se străduiește să scoată din istorie această scriere – ea este dată în păstrarea unui exilat, la Paris, unde, probabil, se va pierde. Alt personaj-actor (Ieronim Thanase din **Unif.; 19 t.** ș. a.) are aproape aceeași experiență, numai că el epuizează actul mimetic foarte devreme, în copilărie, adică iese din realitate printr-un ritual învățat de la văduva generalului Calomfir și de aceea este capabil să construiască lumea prin spectacol: devine maestru al teatrului experimental, apoi regizor de film, pentru că înțelege că rolul său este de a transmite mesajul primit de la generăleasă prin parabole, sugestii, camuflat în spectacol. Conștient

sau nu, rolul său este de a salva o gestualitate arhetipală, un model mitic, dar mai ales ideea de libertate individuală. În mai multe dintre povestirile sale fantastice, Eliade vorbește despre evadarea în jocul actoricesc sau în spectacol; actorul este liber, dar nu în mod absolut. Limita sa este de *a nu putea să se roage și să blesteme*, adică de a nu putea trăi individual **(A.)**.

ADAM

Primul om, cel care a cunoscut paradisul și căderea, se fixează în centrul lumii: Golgota, locul mitic în care a fost creat și îngropat Adam; „astfel, sângele Mântuitorului cade pe țeasta lui Adam, înhumat chiar la picioarele crucii, mântuindu-l" **(MER)**. Această fixare, deși susținută aici pe eresuri creștine, are rădăcini mai adânci în conștiința lui Eliade și vine de la Nae Ionescu; în *Curs de metafizică*, acesta spune că omul se află la mijloc, între Dumnezeu și diavol, pentru că lui i s-a dat calea mântuirii (ceea ce lui Lucifer i s-a refuzat) și totodată pedeapsa de a-l imita pe creator, adică de a crea prin suferință.

Într-o legendă bogumilică se spune că Adam, după ce a pierdut paradisul, și-a vândut sufletul diavolului, dar cărămida pe care a fost înscris zapisul s-a dizolvat în ape. Eliberat de Lucifer și izgonit de Dumnezeu, omul se află, de fapt, în centrul lumii, acolo unde se deschide calea mântuirii. Ființa post-adamică și-a uitat sensul și existența paradiziacă, dar păstrează latent posibilitatea ieșirii din uitare. Într-o narațiune fantastică **(LTG)**, Eliade imaginează un elixir capabil să declanșeze procesul de regenerare a celulelor umane; întinerirea periodică a Eufrosinei presupune întoarcerea la perioada adamică, dar mesajul acestui experiment este unul mistic: eroina întruchipează trei vieți, așadar, calea de întoarcere la paradis este mântuirea prin asumarea Sfintei Treimi, însă sensul ființei rămâne același, de a repeta destinul adamic – înălțare și cădere. De aceea Eufrosina este șase luni tânără și șase luni bătrână. În lumea normală, ea devine o aberație, adică un avertisment monstruos adresat doctorului Aurelian Tătaru pentru încercarea lui de a reconstitui destinul general al ființei printr-un singur prototip. Experimentul său duce la refacerea artificială a omului paradisiac, dar și la revelația că omul adamic este condamnat la dorințe devoratoare și la cădere; nefiind capabil să înțeleagă sensul trinității divine, omul o imită superficial: în urma tratamentului medical, cele trei paciente – Aglae, Frusinel și Italia

– devin una singură, o unitate inseparabilă: Frusinel, care își ucide din greșeală creatorul. Eșecul întoarcerii la adamism este explicat astfel: „... în paradis, Adam și Eva erau regenerați periodic, așadar întineriți, prin neoplasm; [...] după ce a intervenit păcatul originar, corpul omenesc a pierdut secretul regenerării periodice și deci al tinereții fără bătrânețe; iar de atunci încoace, de câte ori, printr-o bruscă și stranie anamneză, corpul încearcă să repete procesul, proliferarea oarbă a neoplasmului produce o tumoare malignă..." (**LTG**, III, 19). Simbolic, existența dublă a Eufrosinei și „dorința oarbă" de a-și poseda creatorul sugerează tocmai această „tumoare", aberația creată de către om în intenția lui de a repeta gestualitatea divină.

AGRARE (SIMBOLURI)

Conotează sensul morții și al regenerării, ceea ce explică numeroasele tradiții legate de munca agricolă, ea însăși un rit: „nu numai pentru că se împlinește în trupul Mamei-Glia și dezlănțuie forțele sacre ale vegetației, ci și pentru că implică integrarea plugarului în anumite perioade de timp, benigne sau nocive; pentru că este o activitate însoțită de primejdii [...]; pentru că presupune o serie de ceremonii, de structură și origine diversă, menite să promoveze creșterea cerealelor și să justifice gestul țăranului" (**TIR**, 308). Eliade corelează speranța omului de a învia dincolo de moarte cu diferite ritualuri antice care pregătesc creștinismul (inițierea mithraică, misterele eleusine) și care vedeau în vegetație (simbolul grâului) un mesaj despre transcenderea ființei; istoricul sintetizează identificarea omului cu regenerarea vegetală printr-o metaforă des vehiculată în folclorul românesc: *floarea câmpului*.

AJUN

În tradițiile românești, preziua marilor sărbători este aproape tot atât de importantă ca și sărbătoarea propriu-zisă, căci presupune așteptare și pregătire, adică situare în preajma sacrului. Tocmai acest presentiment al unei trăiri de excepție este îndeaproape urmărit de Eliade. Personajele sale trăiesc cu încordare apropierea clipei decisive; Pandele (din **19 t.**) are revelația morții individuale în ajunul Crăciunului; alt personaj, Ștefan Viziru **(NS)**, se pregătește toată viața pentru o anume noapte de Sânziene, iar în ajunul Anului Nou, conform unei credințe românești, pleacă să-și caute ursita. De obicei, personajele lui Eliade sunt iluminate cu puțin înainte de

miracol, de experiența decisivă sau ultimă.

ALCHIMIST

Inițiat în alchimie, adică într-o știință de cunoaștere ocultă a lumii prin descompunere completă și recompunere subiectivă, mai exact, prin Marea Operă, alchimistul caută calea nemuririi; opera sa începe prin despărțirea materiei primare (haosul) în *anima* (ca principiu activ) și *corpus* (principiu pasiv); aceasta este prima fază – de *aquaster;* urmează apoi reunirea celor două principii *(conjunctio)* și întruparea lui Filius Sapientiae, hermafroditul, mercurul transmutat, închis în oul cosmic, adică experiența introvertirii în *yliaster.* Simbolic, practicile alchimiste sugerează o cale de a înțelege nemurirea, reconstituind în plan individual sensul creației generale; viața evoluează în două faze majore – coagulare și dizolvare, iar momentul armoniei supreme îl constituie întâlnirea dintre cele două stări, moment numit simbolic *nuntă alchimică.* Această reconstituire a vieții nu este doar un ritual, pentru că scopul principal este acela de a crea ființa completă, de aceea Filius Philosophorum (Mercur) este reprezentat în ou, la conjuncția soarelui cu luna, adică în condițiile armoniei ideale; aproape la toți alchimiștii apare ideea că absolutul poate fi atins prin reunirea a două mari experiențe: nunta și moartea. (vezi și **NUNTĂ**)

Pentru Paracelsus, scopul alchimiei este de a zămisli lumina, alt simbol al armoniei.

Eliade a studiat numeroase variante ale alchimiei, începând cu antichitatea asiatică și până la alchimia creștină și a ajuns la concluzia că toate operațiile complicate de ardere a metalelor în athanor, precum și combinațiile secrete de substanțe folosite în medicina alchimistă nu sunt decât reprezentări într-o alegorie ermetică a confruntării dintre ființă și timpul opresiv.

În *Faust,* Goethe acordă homunculus-ului creat de alchimistul Wagner în athanor rolul de călăuză prin timp; fiola în care stă închis homunculus plutește, deschizând drumul lui Faust și lui Mefisto, care fac o fabuloasă călătorie dinspre veacul luminilor spre lumea antichității; pentru Goethe, homunculus reprezintă „calendarul universal", istoria generală. În acest caz, se poate spune că alchimistul stăpânește timpul. Această parte a operei goetheene a preocupat în mare măsură și pe Nae Ionescu, iar, prin el, aproape pe toți discipolii săi. Eliade dă un sens interesant alchimistului,

venind în completarea viziunii lui Goethe, anume de „salvator frățesc al naturii", capabil să se ridice deasupra timpului și să accelereze mersul istoriei. Gilbert Durand apreciază în termeni elogioși această viziune: „Eliade își dă limpede seama că aceste mituri ciclice și operatorii, a căror ilustrare e Marea Operă, sunt prototipurile mitului progresist și revoluționar pentru care epoca de aur e maturizarea de la sfârșitul veacurilor și pe care tehnicile și revoluțiile o accelerează."[1]

În cultura română, mai apare la D. Cantemir simbolul alchimistului – arhitect subtil al istoriei. În *Istoria ieroglifică,* Cantemir spune că istoria lumii evoluează după un plan general, o dată cu propriul ei creator, dar există oameni predestinați să „îndulcească" amănuntele acestui plan, ceea ce poate modifica și istoria.

Eliade creează un personaj literar, Dominic Matei (din **Tinerețe...**), care se ridică deasupra timpului și participă la salvarea omenirii; după o viață anostă de profesor de provincie, în care încercase să memoreze cât mai multe informații începe să-și piardă memoria. În această fază de haos, asistând neputincios la propria-i disoluție spirituală, accidental, suportă o mutație: întinerește și capătă o memorie monstruoasă. Treptat, conștientizează că rolul său este de a aduna cât mai multe mostre ale civilizației umane, de la limbile moarte până la ultimele descoperiri științifice, pentru a întocmi, ca și Noe, o nouă arcă, prin intermediul căreia supraviețuitorii Apocalipsei să poată reconstitui lumea distrusă. Dominic sintetizează întreaga gândire umană, ca să pregătească regenerarea, după ce el însuși trecuse prin disoluție și recompunere. Stăpân al timpului, este copleșit de dorul originilor, ca și eroul din basmul *Tinerețe fără bătrânețe...* și înțelege că rostul universului este clădit pe misterul christic – moarte și înviere.

Alchimistul singur poate să întrevadă sensul vieții, căci, simbolic, el reunește într-un plan limitat ambele dimensiuni ale devenirii universale, adică sintetizează sensul lumii, uneori cu putința de a corecta amănuntele.

ALES

Selectat printr-o voință divină, predestinat să aibă un rol în mersul istoriei universale, sau în existența individuală. Cel ales de Dumnezeu are, de regulă, rol eschatologic sau de mesager involuntar pentru realitatea imediată. Adrian, Leana **(ÎCD),** Dominic **(Tinerețe...),** Ieronim **(Unif.)** sunt hărăziți să devieze sau să îndrume istoria prin

artă, prin ritual, sau pregătind salvarea (arca lui Dominic). Alesul este un erou solar, iar „hierofaniile solare au tendința de a deveni privilegiul unor cercuri închise, al unei minorități de aleși" **(TIR),** de aceea, din elite trebuie să facă parte misticii și poeții și nu filozofii – „ultimii sosiți dintre aleși".
Alchimistul este și cel care trăiește cu sentimentul obsesiv că a făcut o eroare (Ștefan din **NS**), sau că a fost pedepsit (Gavrilescu din **La țig.**), este vorba despre cel ce-și trădează ursita și căruia i se permite să-și intuiască trădarea. În nuvela *Dayan,* Eliade vorbește despre necesitatea unei elite, formate din matematicieni, poeți și mistici, capabili să declanșeze procesul de anamneză a lumii și să refacă civilizația.

AMINTIRE
Obligă obsesiv ființa să ia aminte la semnele destinului personal; unele amintiri nasc un blocaj în devenire (camera *Sambô*, din **NS**), altele, cele mai multe, produc anamneza, ca în **Tinerețe...,** unde Dominic Matei se hotărăște să se întoarcă în timpul vieții sale adevărate privind fotografia casei părintești. Amintirile fac parte din Spiritul Universal și sunt redate integral omului abia după moarte **(NS);** miturile reîntoarcerii menționează obligativitatea eroului de a-și aminti ceva ce s-a petrecut *ab origine* **(MER);** Adrian **(ÎCD)** își amintește vag de o întâlnire ale cărei amănunte îl ajută să se întoarcă la începuturi.. (v. **MEMORIE**)

AMNEZIE
Alături de somn, captivitate, beție, ignoranță, dorul originilor, amnezia este o metaforă gnostică a morții spirituale, dar „gnoza acordă viață adevărată, adică răscumpărare și nemurire". Sufletul care se îndreaptă spre materie, dorind să cunoască plăcerile trupului, își uită identitatea, nu mai știe despre ființa lui eternă. Eliade pornește de la *Imnul Mărgăritarului (Faptele lui Toma):* un prinț pleacă în căutarea perlei unice, dar când se află foarte aproape de ea, își pierde memoria – cade în amnezie – până când părinții lui îl readuc în viața proprie, prin intermediul amintirilor **(Ist. cred.**, II, 368).
Ieșirea din uitare (anamneza) echivalează cu descoperirea unui principiu transcendental în interiorul sinelui, iar această revelație constituie „elementul central al religiei gnostice". Amnezia înseamnă scufundare în viață și este urmată de anamneză, declanșată prin gesturile, cântecele

sau cuvintele unui mesager. Procesul amnezie–anamneză simbolizează reîntoarcerea la sine, la originile individuale și, prin aceasta, recunoașterea rădăcinilor celeste ale ființei. Ca și Nae Ionescu, Eliade consideră amnezia pedeapsa capitală a ființei căzute și incapabile să-și amintească sensul Căderii, povestea despre Turnul Babel fiind o dovadă a amneziei **(LTG).** Majoritatea personajelor eliadești trec printr-un șoc amnezic ce le facilitează intrarea în timpul universal, regăsirea unui trecut anulat, amânarea unei experiențe decisive. În romanul **19 t.,** Pandele uită un episod din viața sa, deoarece întâmplarea îl sperie; amnezia ia sfârșit în momentul în care apar mesagerii (Laurian și Niculina), iar el înțelege că trebuie să repete, adică să reia ritualic experiența ratată; sugestia acestui mister este dată de mitul lui Orfeu, care i-a inspirat lui Pandele o piesă de teatru, cale de ieșire din infern, pe care el a refuzat-o inițial, preferând să se „scufunde în viață". O dată cu revenirea memoriei, Pandele regăsește și drumul salvării, al întoarcerii la Spiritul Universal.
În destinul general, amnezia reprezintă condiția vieții profane, tulburată doar rareori de intuirea lumii universale; arta este unul dintre mijloacele revelării adevărului; gesturile, incantațiile speciale, cuvântul și mai ales spectacolul declanșează anamneza; „... acesta este scopul tuturor artelor: să reveleze dimensiunea universală, adică semnificația spirituală a oricărui obiect, sau gest, sau întâmplări, oricât ar fi ele de banale sau ordinare." **(19 t.,** 177)

ANAMNEZĂ (v. **AMNEZIE, MEMORIE**)

ANDROGIN
Simbol al ființei complete, androginul se proiectează în numeroase religii și mitologii ca posibilitate a anulării limitei prin reunirea femininului cu masculinul; alchimiștii îl asociau cu Hermes, semn al devenirii prin sine însuși și al oului cosmic, iar pentru hermetiști el este *increatul,* viața în formă pură. Eliade face o prezentare cuprinzătoare a simbolului și îi fixează semnificația în *coincidentia oppositorum,* ca dorință a omului de a se regăsi în Dumnezeu, de a reface totalitatea divină. Impresionantă este metoda de sintetizare a simbolului, dintr-un material informativ imens: „În *Banchetul,* Platon descria omul primitiv ca o ființă bisexuată de formă sferică. Ceea ce interesează în studiul nostru este faptul că în

speculația metafizică a lui Platon, la fel ca și în teologia unui Filon din Alexandria, la teozofii neoplatonicieni și neopitagoreici, ca și la ermetiștii a căror sursă era Hermes Trismegistul sau Poimandres, sau la numeroși gnostici creștini, perfecțiunea umană era imaginată ca o unitate fără fisuri. De altfel, aceasta nu era decât o reflexie a perfecțiunii divine, a Întregului–Unu. În Discursul perfect, Hermes Trismegistul îi dezvăluie lui Asclepios că *Dumnezeu nu are nume, sau mai curând le are pe toate, deoarece el este în același timp Unu și Întregul. Bucurându-se în veci de fecunditatea celor două sexe, el dă mereu naștere la tot ceeea ce a avut intenția să procreeze.*

– Cum, Trismegiste, spui că Dumnezeu are ambele sexe?

– Da, Asclepios, și nu numai Dumnezeu, ci și toate ființele însuflețite și vegetale..." **(MA).**

În romanul **NS,** Ileana și Ștefan refac unitatea primordială în moarte, simbol al ieșirii din timp și din roata reîncarnărilor.

Pe Eliade, însă, nu-l interesează simbolul în sine, ci ideea de androginitate, respectiv, dualitatea lumii (chestiune care face parte și dintre obsesiile culturale românești). În scrierile sale, revine frecvent ideea că la originile oricărui fenomen se află deopotrivă binele și răul și de aceea armonia nu se poate atinge decât prin refacerea unității primordiale, prin reunirea contrariilor; din această idee se încheagă o serie de simboluri ale dualității (v. și **DUBLU**), între care esențial este cel al ființei ideale: savant și artist totodată. Numeroase personaje aspiră la această dualitate: Zalomit e poet și botanist **(LTG),** Antim – violoncelist și entomolog **(Unif.),** Ștefan, economist, dorește să picteze **(NS),** iar Dayan, matematicianul, eșuează în căutarea ecuației perfecte pentru că nu e și poet. (v. și **COINCIDENTIA OPPOSITORUM**)

ANIMAL

Simbol al vieții instinctuale, animalul este proiectat în numeroase sectoare simbolice ale existenței: Eliade vorbește despre animale totemice, idolatrizate pentru că pun ființa în legătură cu universul, cu firea irațională sau dimpotrivă, pentru a le câștiga bunăvoința. Animalele acvatice simbolizează forțele abisale, terifiante și monstruoase; bestiarul lunii sugerează sensuri temporale. Unele animale sunt puse în legătură cu nașterea lumii (Vișnu reîncarnat în mistreț uriaș, coboară în adâncul apelor primordiale și scoate pământul în lumină). În

creațiile artistice Eliade introduce animale cu funcții bine definite în mitologia românească: ariciul, șarpele, pasărea. Zoohermele care invadează ființa anunță regenerarea prin întoarcere la natură. În povestirea **UOM,** Eugen Cucoaneș crește în înălțime, iar monstruozitatea declanșează haosul și animalitatea, ca indicii ale dizolvării ce precede renașterea; semnele degradării sunt pilozitatea aberantă și afazia treptat instalată, ambele fețe fiind ale animalității.

ANOMALIE

Nae Ionescu definește anomalia ca minune, rătăcire și alunecare de la lege[2]; și la Eliade dereglarea ordinii anunță o „întâmplare" metafizică, desfășurată sub imperiul emoției, trăită, iară nu conștientizată ca experiență. Multe dintre personajele lui Eliade receptează cu uimire anomaliile, apoi intră într-o stare de somnolență și vrajă, pe care am putea-o numi *amăgire*. În **La tig.,** Gavrilescu află cu stupoare că biletul de tramvai nu mai este valabil de câțiva ani, că oamenii pe care îi văzuse cu câteva ore în urmă nu mai există, că în casa lui locuiește altcineva, dar nu protestează și nu disperă, ci se întoarce cu seninătate în locul de unde a început anomalia. Lui Dayan (din **D.**) i se schimbă infirmitatea de la un ochi la altul, ascensorul în care se află Adrian **(ÎCD)** urcă până la etajul 21, deși clădirea nu are decât cinci etaje, iar personajul trăiește cu emoție impresia unui eveniment nelămurit și profetic. Veronica vorbește limbi pe care nu le învățase niciodată, Dominic întinerește și capătă o memorie fără limite **(Tinerețe...).** Anomalia nu este sesizată imediat; cel afectat păstrează o iluzorie legătură cu realitatea, suferă un blocaj al ideilor; Gavrilescu pare obsedat de un nume auzit cu puțin înainte, Gore (din **Douăsprezece...**) face socoteli virtuale în legătură cu afaceri pe care le-a ratat. Pentru lumea normală, anomalia este resimțită ca un truc sau ca o amenințare de care trebuie să te aperi. Întinerirea lui Dominic stârnește inițial interes științific, apoi el devine un monstru, un vânat și este nevoit să evadeze.

Anomalia nu se repetă, și prin aceasta seamănă cu monstruozitatea; orice dereglare a ordinii acceptate deschide o cale spre antinomiile lumii cunoscute, semnalează hierofanii, dar cum sacralitatea nu poate fi receptată în normalitate, anomalia este fie trăită cu intensitate și inconștiență, fie urmărită cu teamă și agresivitate. Eliade o consideră ca fiind începutul haosului individual, care precede regenerarea ființei.

APĂ

Element primordial, prezent cu această semnificație în aproape toate mitologiile, este substanța nașterii și a morții: „... receptacul al tuturor germenilor, apele simbolizează substanța primordială, din care toate formele se nasc și în care toate se reîntorc, prin regresiune sau prin cataclism. Ele au fost la început, ele revin la încheierea oricărui ciclu istoric sau cosmic; ele vor exista neîncetat – deși niciodată singure, pentru că apele sunt întotdeauna germinative, cuprinzând în unitatea lor non-fragmentară virtualitățile tuturor formelor. În cosmogonie, în mit, în ritual, în iconografie, apele îndeplinesc aceeași funcție, oricare ar fi structura ansamblurilor culturale în care s-ar găsi: ele *preced* orice formă și *susține* orice creație." (**TIR,** 183)

Având funcții germinative și purificatoare, apa sintetizează sensul începutului și al regenerării prin dizolvare; abluțiunile, botezul, potopul, descântecele cu *apă neîncepută* au sensul ștergerii păcatelor, răutăților de tot felul, a istoriei însăși. Datorită valorilor germinative, apa este asociată feminității și lunii – măsură a timpului. Eliade discută o serie de mituri cosmologice în care apa apare ca matrice a lumii; în mitologia indiană, zeul plutește în *fericită nepăsare* pe noianul de ape, în adâncul căruia zace viața nerevelată (pământul); credința nașterii din ape există și în folclorul românesc și Eliade face observația că legendele noastre au rădăcini orientale. În **De la Zal.** prezintă o poveste cu influențe bogumilice (preluată după N. Cartojan). La început, înainte ca lumea să fie creată, Dumnezeu și Satana se plimbau peste întinderea de ape. Dumnezeu l-a trimis pe Satan în adâncul mării de unde a adus sămânța de pământ.

Semn al oricărui început, apa are virtuți sacre: întinerește, vindecă miraculos, iluminează spiritual ființa. În nuvela **Pe str. M.,** Eliade creează un personaj (Iozi) care evadează din realitatea opresivă, scufundându-se în apa unei peșteri și se răspândește zvonul că a trecut în lumea cealaltă; aici apa delimitează un spațiu infestat (de comunism) și din care nu se poate ieși decât prin întoarcere *ab initio,* prin disoluție și renaștere. Haosului i se poate pune capăt prin creație, iar orice creație este precedată de ape, de aceea Cocoaneș **(UOM),** devenit monstruozitate terifiantă, simte instinctual chemarea apelor regenerative și se îndreaptă spre mare, unde dispare pentru ochii oamenilor. În romanul **Ș.**, imaginea apei care înconjoară insula paradiziacă amintește de nuvela

eminesciană *Cezara;* Dorina traversează apa într-o luntre și se refugiază în insulă, corectând visul premonitoriu, evitând moartea. Cele două personaje (Andronic și Dorina) regăsesc paradisul într-o nouă ordine a lumii, după ce se purifică în apa lacului; iubirea este și ea o formă de regenerare a ființei. Simbolul apei care vindecă și întinerește apare în **LTG,** unde A. Tătaru își tratează pacientele cu un elixir incolor despre care le spune că este luat de la fântâna tinereții. Nuvela **D.** propune sensul oracular și spiritualizant al apei, prin transfigurarea unui simbol de basm. Personajul trebuie să aleagă izvorul cel bun, cu apă vie, dar el este deja inițiat și știe că doar cel din dreapta este benefic. După ce bea, este *strălucinat,* capătă acces la memoria generală, toate misterele i se dezvăluie (pentru scurt timp), știe limbi necunoscute și își regăsește avatarurile anterioare existenței prezente. Aici izvorul se află în grădina paradisului și-i conferă lui Dayan puteri vizionare, căci, după cum remarcă Eliade (în **TIR**), toate oracolele se află lângă ape.

ARBORE

Simbol al vieții elementare, crescut din apele de la începutul lumii, sau din buricul unui zeu, arborele reprezintă forma inițială a haosului și marchează *un centru.* Eliade acordă o atenție specială acestui simbol care face legătura între cer și pământ; sintetizând numeroase credințe, ritualuri și mituri, Eliade definește arborele ca imagine reflectată a cosmosului, teofanie universală, simbol al vieții, al fecundității inepuizabile, centrul lumii, suport al universului, receptacul al sufletelor strămoșilor, semn al reînvierii etc.

Interesantă este asocierea arborelui cu simbolul crucii creștine; el pornește de la o legendă în care se spune că Seth a primit trei semințe din pomul cunoașterii (din rai), din care au crescut trei arbori și din ei a fost făcută Crucea Mântuitorului. Tot aici amintește și romanul bizantin de circulație românească *Varlaam și Ioasaf,* în care pomul vieții este considerat crucea cu șapte trepte. Crucea are pentru creștini sensul de *axis mundi,* ca și arborele în credințele arhaice, pentru că ea este reazemul lumii și scara spre Dumnezeu, sau cum spune Firmicus Maternus – *quapropter lignum crucis coeli sustinet machinam, terrae fundamenta corroborat; adfixos sibi homines ducit ad vitam – pentru că lemnul crucii susține edificiul cerului, consolidează temelia pământului, îi readuce la viață pe oamenii crucificați* (**TIR,** 275).

Sensul generic al arborelui rămâne devenirea, veșnica și misterioasa evoluție și în această accepție apare și în proza lui Eliade; de pildă în **Tinerețe...,** simbolul este ilustrat de stejarul trăsnit în seara comemorării centenarului lui Sean Bran. Povestea reprezintă pentru Dominic, cel care pregătea arca pentru Apocalipsă, un semn că misiunea lui va fi folositoare; din copacul carbonizat răsar „câteva timide ramuri verzi", sugestie a reclădirii lumii după ce istoria va fi ștearsă: prin informațiile culese și stocate de Dominic, omenirea o va putea lua de la capăt. Într-o altă narațiune, arborele este figurat ca centru și scară către cer; Andronic (din **Ș.**) urcă pe ramurile unui copac bătrân ca să vadă de deasupra pădurea și este *copleșit de emoția singurătății cosmice*. Simpla contemplație a arborelui melancolizează ființa, căci îi evocă sensul devenirii universale. Gavrilescu **(La țig.)** e cuprins „de o infinită tristețe" privind nucii țigăncilor.

ARCA

Reprezintă recipientul salvării, simbolizează principiul conservării și regenerării ființelor. În *Poemul lui Ghilgameș,* Utnapiștim, supraviețuitorul potopului, așază în arca sa rudele, prietenii și meșteșugarii, aurul și toate averile, adică valorile lumii sale, ceea ce propune o renovare a lumii, o reeditare a vechii lumi și a acelorași valori. Biblicul Noe salvează doar sămânța vieții, căci creștinismul propune o lume nouă, clădită pe alte principii și cu un alt sistem de valori. Eliade imaginează o arcă în care sunt păstrate valorile spirituale, mostre ale gândirii umane, colectate de o memorie colosală, cea a lui Dominic Matei (din **Tinerețe...**). Această arcă va deveni secretul lumii, Graalul pe care îl vor căuta și găsi supraviețuitorii Apocalipsei, adică oamenii eliberați de istorie, condamnați la amnezie, dar purificați prin moartea colectivă. Este evident că noua lume presupune o infinitate de variante, căci formele arhetipale conservate în arca lui Dominic conțin germenele cosmosului și putința transfigurării, adică *logosul* revelator. În povestirea **La umbra...,** arca, în sensul de salvare colectivă, este identificată cu drumul evadării către un spațiu cu alte dimensiuni, guvernat de memoria colectivă. Însăși opera lui Eliade reprezintă o astfel de arcă, prin extraordinara străduință de a sintetiza sensul vieții în arhetipuri, în simbolurile comune tuturor religiilor și tuturor revelațiilor.

ARHETIP

Într-o frumoasă definiție a lui Sergiu Al-George[3], arhetipul reprezintă „nucleul *formulei* sau *formei absolute* a cărei magie este transfigurarea lumii". Eliade urmărește schema gândirii generale, ascunsă în tradiții, simboluri conservate de-a lungul și în pofida istoriei și dezvăluie modelele anistorice ale ființei; I. P. Culianu, în monografia dedicată lui Eliade, lansează ideea că istoricul religiilor a reunit două sensuri în noțiunea de arhetip: „arhetip ca o categorie preformativă din inconștientul colectiv și arhetipul ca model formativ precosmic și cosmic, adică o categorie, dacă nu de alt fel, ontologică."[4]

Mai ales în **TIR,** Eliade recompune schema logosului uman, stabilind că ființa opresată de ideea morții, caută soluția nemuririi, punându-se în legătură cu macrocosmosul, în centrul lumii, aspirând la regenerare, prin eliberarea de legile istorice, dar mai ales încercând să împace extremele existenței – nașterea și moartea; de aici se nasc o serie de formule esențiale ale vieții, cum ar fi consacrarea spațiului prin construcția care repetă simbolic creația divină, punerea lunii în directă relație cu timpul normat și cu moartea, dorința întoarcerii la originile pure și eliberate de timp – și de aici ideea renașterilor ciclice –, eliminarea contrariilor prin săvârșirea nunții în moarte etc. Toate aceste gânduri țin de natura originară a ființei și de modul ei propriu de a recepta lumea și pot fi numite arhetipuri, modele exemplare, forme pure ale logosului pe care s-au clădit de-a lungul timpului numeroase tradiții, mituri, atitudini, superstiții, modele de viață, adică întregul sistem de valori ale lumii noastre; în acest sens, A. Marino consideră că arhetipul este pentru Eliade o structură care nu mai poate fi tradusă

Cât privește termenul de arhetip, se pare că istoricul l-a preluat de la Jung, atribuindu-i alte dimensiuni antropologice, căci despre o influență de conținut nu se poate vorbi, de vreme ce l-a anticipat în multe direcții. Culianu chiar îl consideră pe Eliade „precursor indiscutabil și genial" al lui Jung, în studiul alchimiei.

ARICI

Simbol născut, probabil în spațiul iranian, apare în mai multe legende românești, comentate și de Eliade, ca sfătuitor al lui Dumnezeu, deținător al secretelor universale și animal cu rol important în nașterea lumii. Într-o legendă (pe care o comentează și L. Blaga), se spune

că pentru a regăsi echilibrul dintre pământ și apă, Dumnezeu a cerut sfatul ariciului; Eliade redă povestea în mai multe variante în **De la Zal.**, considerând că este vorba despre un mit de circulație populară, ilustrativ pentru spiritualitatea românească – și în parte, a Europei orientale –, deoarece propune imaginea unui Dumnezeu bolnav de singurătate, „distrat, obosit și în cele din urmă incapabil să desăvârșească creația numai cu propriile lui mijloace" (**De la Zal.**, 97). În această stare îndepărtată și tristă se află personajul din **NS**, un alter-ego al autorului, care trăiește cu presentimentul creației: are un impuls inexplicabil spre pictură, reconstituie sensul existenței din semne și fragmente izolate. În legătură cu acest personaj, apare simbolul în discuție. Ștefan are obsesia că nu a găsit calea de comunicare cu ariciul, pe care îl consideră singurul sfătuitor posibil și deținătorul unui secret absolut. Personajul din **NS** este un creator obosit și Eliade introduce o serie de sugestii în sensul acesta, între care povestea despre ariciul, căruia nu a știut să-i vorbească și care evocă sensul legendei de mai sus.

ARTIST

Alături de matematician și metafizician, este ființă magică prin îndeletnicirile sale; ideea apare și la Nae Ionescu, pentru care poezia și metafizica reprezentau anomalii sublime și magice.

În concepție aristotelică, arta înseamnă *mimessis* (imitația realității), adică joc. Eliade acordă artei rol ritualic și prin aceasta ea devine um spațiu al libertății individuale. Personajele sale sunt poeți muzicieni, scriitori, pictori, dar mai ales actori; Ciru Partenie din **NS** este un scriitor de succes, lipsit de emoții estetice, dar care nimerește subiecte ce transmit experiențe capitale. El a ieșit din timpul normat, dar nu-și înțelege rolul pentru că îi lipsește intuiția mistică, toate emoțiile sale sunt transferate în mod paradoxal unui *dublu* al său, Ștefan Viziru; și unul și altul își ratează trăirea, deoarece creează lumi artificiale în *timpul individual*.

Despre arta scriitoricească, un personaj afirmă: „Scrisul te confiscă pe dinlăuntru, te impiedică să trăiești. Nu orice muncă te confiscă pe dinlăuntru. Poți încărca o vagonetă cu cărbuni sau poți semna hârtii administrative și mintea îți aleargă liberă. Timpul dumitale interior, singurul care contează, îți aparține. Numai munca săvârșită întru împlinirea unei vocații, și în primul rând scrisul, pentru că procesul lui

e cel mai complicat, numai această muncă te confiscă definitiv. Numai actul creației îți cere această jertfă..." (**NS**, I, 31)

Scrierea în proză presupune construcție, în limitele credibilului, precum și reprezentare individuală, prin taina cititului, în timp ce teatrul oferă, pe lângă plăcerea unui joc irepetabil în planul receptării, și un ritual de veșnică recreare a universului; din acest motiv, majoritatea prozatorilor din opera lui Eliade își încheie viața cu o creație dramaturgică. Maestrul Pandele, din **19 t.**, regăsește în teatru atât propria-i tinerețe, cât și calea anamnezei, iar prin ea, ritualul trecerii și recuperarea unei experiențe ratate. Ciru Partenie, scriitor de succes **(NS)**, scrie înainte de moarte o piesă de teatru intitulată *Priveghiul*, titlu simbolic, care el singur constituie mesajul capital pentru dublul său (Ștefan). Manuscrisul se pierde, dar nu are nici o importanță, de vreme ce tema operei este cunoscută; ideea apare și în altă narațiune, în care scriitorul refuză să-și mai scrie piesa, după ce i se cere să-și expună proiectul și mai ales simbolurile pe care le va crea **(A)**.

Între arte, poezia ocupă un loc privilegiat, este un reflex al îndumnezeirii, iar poetul – o ființă cu acces la lumea generală. Ca și textele religioase, poezia este difuzată prin intermediul cântecului, reținută în memoria generală, dar imposibil de descifrat: mesajul ei este secret și tocmai prin aceasta incită spiritul la cunoaștere și eliberare (v. și **POEZIE**). Adrian, poetul din **ÎCD**, își uită viața individuală, el are doar conștiință culturală.

Întoarcerea la realitate a artistului este dificilă, presupune un spațiu de trecere, situat în marginea sacralității, în universul hierofaniilor posibile și incontrolabile. Egor, pictorul din **DCh**, alunecă într-un mister pe cât de terifiant pe atât de seducător, după ce își abandonase șevaletul în iarbă. Pictura oferă o imediată suprapunere a imaginii sublimate peste imaginea lumii și o mai brutală eliberare a pornirilor creatoare; Ștefan **(NS)** pictează mai multe tablouri pe aceeași pânză, sugestie a propriului destin ascuns în umbra lui Partenie. Chiar dacă pictura sa nu are valoare artistică, el face din actul picturii un mod de eliberare și de renovare a ființei lui: întinerește.

Alt artist, muzicianul Antim **(Unif.)** descoperă că arta se adresează zeilor, iar pentru cel care nu l-a găsit încă pe Dumnezeu, actul sublimării devine ritual tragic al singurătății. Caracterul catartic al artei nu este limitat la accepțiunea aristotelică; purifi-

carea prin intermediul actului creator înseamnă regăsirea ființei eterne. Maria-Daria, tot muziciană, consideră că trăirea artistică eliberează ființa astrală din universul limitat al omului profan: „... fiecare om are în el un înger, nu îngerul păzitor, ci îngerul care geme închis în întunecimile sufletului fiecăruia dintre noi, și pe care arareori, numai rareori, izbutim să-l descătușăm, să-l lăsăm liber să-și ia zborul, să se înalțe, și atunci, o dată cu el, se purifică și se înalță și sufletul nostru" (**Unif.**, 267).

Artistul are privilegiul ieșirii din *lumen*, pentru că ritualul artistic imită *zidirea lumii* și gestul divin; alături de matematician, artistul are șansa detașării și receptivitate la mesajul universal. Doar metafizicianul este mai presus de el.

ASCENSOR

Metaforă a antinomiei *înalt/adânc*, simbol al înălțării și al coborârii, ascensorul comportă aceeași semnificație ca și scara, semn al trecerii de la un mod de a fi la altul **(IS)**. Eliade studiază numeroase simboluri ascensionale și observă că toate evocă imagini ale iluminării, iar lumina și puterea sunt sinonime; înaltul este inaccesibil omului, el aparține ființelor supraumane **(TIR)**. Învățătorul Fărâmă (din **Pe str. M**) nu suportă ascensorul, el preferă să urce pe scări, căci lumea sa spirituală e compusă din istorii de demult, care conțin fiecare dintre ele o parte a secretului general. Labirintul de povestiri se cere explorat cu atenție, iar rolul povestitorului este de a găsi calea evadării, adică de a urca scara spre eternitate. Când Fărâmă e închis într-un lift (la Securitate), pierde controlul asupra realității, nu mai știe câte etaje urcă sau coboară, deoarece nu este pregătit să creeze, sau să renoveze lumea, el nu e decât o parte a memoriei colective, păstrătorul și martorul unei istorii ucise. Adrian **(ÎCD)**, poet amnezic, face o călătorie fabuloasă în ascensorul unui hotel și, deși clădirea nu are decât cinci niveluri, el ajunge la etajul 21, cifră a creației ritualice, act de imitare a creației divine; la ultimul etaj, nu există, însă, decât drumul coborârii. Revelația sa este transpusă într-o binecunoscută formulă gnostică: *a urca și a coborî este același lucru*. Fraza revine obsesiv, generează conexiuni de idei și declanșează în cele din urmă anamneza: Adrian nu așază ideea într-un context filozofic modern, nu se gândește nici la Paracelsus, nici la gnostici, ci la Heraclit, pe care știe cu siguranță că l-a citit, deși nu-și mai amintește când:

„Heraclit afirmă că *drumul în sus și în jos sunt, de fapt, unul și același lucru*. Evident, citisem și eu, ca toată lumea, *fragmentele* lui Heraclit, dar când? în prima tinerețe. Și vă asigur că ieri, alaltăieri, nu aș fi putut să reproduc fragmentul, și poate nici nu mi-aș fi amintit că Heraclit a spus așa ceva." (**ÎCD**, 197) Viziunea asupra lumii ca devenire și trecere nu reprezintă pentru poet o revelație de ordin metafizic, ci este un reflex al memoriei generale, căci, așa cum explică el, poetul nu are decât memorie culturală; existența personală a fost abolită printr-un șoc amnezic (un accident de automobil), iar călătoria cu ascensorul îi determină amintiri care țin de ființa sa generală, de aceea se regăsește în prototipul lui Orfeu, adică la începutul începuturilor, acolo unde se fixează poezia, dar și originea antinomiilor. Ascensiunea și coborârea reunesc sensul vieții și al morții, aspecte similare în planul unicei realități care este devenirea, sau *nestatornicia desăvârșită – în termeni heraclitieni*[5]. De aceea când poetul se întreabă, ca și Dionis, eroul eminescian, dacă nu cumva este mort, Leana îi răspunde indirect că doar se află de prea curând în paza Îngerului Morții. Ignorarea timpului normat face posibilă receptarea unității antinomice și a paradoxului esențial: reunirea contrariilor. Metaforic, starea se traduce prin ideea de zbor și amețeală; înălțarea și coborârea personajului imită pulsațiile ființării, iar repetarea ciclică inaugurează hipnoza, ca mijloc de regăsire a ființei eterice, care își ignoră limitele terestre. Simbol al unei singure realități, ascensorul sugerează că între viață și moarte nu există diferență. Sensul nașterii și al morții este conținut în tot ceea ce există; fiecare element al vieții poartă în sine mesajul devenirii prin *coincidentia oppositorum*. De aceea, pictorului (al cărui nume nimeni nu-l mai știe) „îi plăcea să se plimbe cu ascensorul. Pentru că, afirma el, ori spui *jos*, ori spui *sus*, ori urci, ori cobori este totuna." (**ÎCD**, 204)

BALENĂ

Univers închis, peșteră și hău totodată, simbol al limitelor ce pot fi depășite. Asociată mitului lui Iona, balena este și un semn al devenirii, sau cum spune Guénon, un punct de răscruce: „Iona se află într-o perioadă intermediară, între două stări sau două modalități de existență".[6]

Animalele acvatice sunt pătrunse de *forța sacră a abisului și poartă în ele sensul vieții prin armonioasă*

unduire **(TIR).** Un personaj eliadesc (Ștefan Viziru, din **NS**) compară viața cu *burta* mistuitoare a balenei. Sentimentul de derută și nemulțumire, imposibilitatea de a se elibera de sub teroarea timpului îi dezvăluie imaginea unei închisori, în care distrugerea – mistuirea – nici măcar nu este perceptibilă. Personajul caută ieșirea din burta balenei, iar atunci când reușește să iasă în lumină realizează că, de fapt, existau mai multe ieșiri și că labirintul în care se rătăcise nu era un spațiu devorator, ci un ou, a cărui coajă o spărsese întâmplător. În **IS,** Eliade comentează astfel simbolul oului spart: „a sparge învelișul înseamnă, în parabola lui Buddha, a desființa samsāra, roata existențelor, adică a transcende atât Spațiul cosmic, cât și Timpul ciclic". (97) Ștefan Viziru iese în lumină și se detașează de destinul individual, iar în final el descoperă sensul devenirii prin moarte. La indivizii aleși, captivitatea în interiorul unui monstru „constituie sindromul vocației lor mistice" **(MVM),** iar lui Ștefan îi indică un proces de regenerare spirituală, prin depășirea dublului (Partenie), precum și prin revelația morții. Ieșirea din burta balenei înseamnă renaștere și desființare a normei temporale. Sugestie a oului ce plutește pe apele primordiale, balena se asociază simbolic bărcii. (v. **DUBLU**)

BARCA

Simbolizând bucuria plutirii și teama scufundării, barca e considerată, în majoritatea credințelor, vehicul al vieții și al morții. În proza lui Eliade apare imaginea bărcii răsturnate, cauză a înecului sau a regenerării spirituale. Andronic **(Ș),** personaj straniu și fascinant, a trăit sentimentul înecului, căci barca în care se afla s-a răsturnat, iar prietenul său a murit. Episodul e reluat și în **NS,** unde Ștefan Viziru are aceeași experiență, fixată în intimitatea morții. Ambele personaje sunt *iluminate* pentru că au participat involuntar la taina capitală (moartea), intuiesc sensul instabilității și se eliberează de teroarea morții. Barca în care plutește Dorina **(Ș)** ajunge la insulă înainte de răsăritul soarelui, pentru că ea și-a învins tema față de șarpe. În mitologia egipteană, Șarpele Apophis – întrupare a zeului Seth – amenință bărcile pe care plutesc sufletele celor morți, iar eliberarea definitivă se produce doar când sufletul ajunge sub imperiul luminii solare. De aceea Andronic este abătut, îngândurat și trist la apariția soarelui, căci atunci redevine șarpe. Drumul Dorinei

spre insulă, în barca indicată în vis, ca vehicul sigur, reprezintă o probă care abolește blestemul proferat în timpul mitic, acolo unde se află rădăcinile destinului ei. Ea ajunge pe insula adamică și încheie astfel un ciclu al devenirii personale, prin ritualul moarte-nuntă. Pentru ea, barca este – așa cum spune un personaj – un „cuib", un spațiu ocrotitor și de renaștere.
În sens creștin, barca este vehicul al salvării și al mântuirii.

BEȚIE/BĂUTURĂ

Mimează detașarea de lumea fizică și anticipă bulversarea spiritului de dinaintea oricărei regenerări; Gore **(Douăsprezece...)** alunecă în altă dimensiune a timpului după ce bea o carafă de vin. Coana Viorica, pentru că și-a pierdut condiția socială, își grăbește incoștient viața, căci ea bea ca să uite, iar învățătorul Gheorghe Vasile intuiește vag ratarea și resimte incert întoarcerea la rudimentar **(NS).** Oamenii care beau noaptea în cârciumi sunt pregătiți pentru inițierea orfică **(ÎCD).** Ei își manifestă amnezia generală în perioade de restriște istorică: „secole sau milenii nu se întâmplă nimic în lumea spiritului, nu se creează nimic, dar istoria continuă, oamenii beau și petrec ca să uite, iar stăpânii spânzură ca să rămână stăpâni" (**A.**, 88). Înainte de a face vrăji, Andronic bea vin „cu sete, lacom, înghițind parcă în somn", pentru a se reintegra în lumea oamenilor **(Ș.).**

BIBLIOTECĂ

Labirint spiritual și loc de recluziune intelectuală, biblioteca presupune intimitate, secret și inițiere. G. Durand consideră cartea un recipient sacru (ca și Graalul). La Eliade, simbolul apare cel mai bine reprezentat în nuvela **SDH** ; este vorba despre biblioteca lui Zerlendi – un savant indianist – *care ar fi făcut gelos pe un Roth, Jacobi sau Sylvain Lévi.* Descrierea este făcută în manieră romantică: „Când s-a deschis ușa masivă de stejar, am rămas înmărmurit, în prag. Era una din acele odăi luminoase, care se găsesc rar chiar în cele mai bogate case din veacul trecut. [...] O galerie de lemn înconjura o bună parte din bibliotecă. Erau, poate, treizeci de mii de volume, majoritatea legate în piele, din cele mai diverse ramuri ale culturii: medicină, istorie, religie, călătorii, ocultism, indianistică." (223) Prezentare continuă cu detalii de volume și autori: cărți de călătorii, multe despre India, chiar și unele nevaloroase (scrise de farsori precum Louis Jaccolliot), ceea ce

dovedea interesul lui Zerlendi pentru acest capitol; majoritatea sunt însă tomuri serioase, ilustrând o cultură temeinică, și anume gramatici de limbă sanscrită, sau „enormul tratat al lui Medhaditi asupra *Legilor lui Manu*". Biblioteca conține nu numai semne despre proprietar, dar dă informații și despre povestitor, care inițial este emoționat de solemnitatea încăperii, inundată de lumina de toamnă, iar mai târziu, după ce răsfoiește volumele, capătă un sentiment de admirație profundă: „nu lipsea nici un autor important". Constatarea introduce în poveste, căci secretul doctorului este tocmai experiența completă, pe care naratorul o descoperă treptat și întâmplător. De policandrele din bibliotecă atârnau nenumărate vârfuri de săgeți, semne ale imprevizibilelor drumuri din labirint. Ca orice bibliotecă, și aceasta conține un manuscris ascuns – un jurnal scris în alfabet sanscrit. După ce misterul este revelat, biblioteca dispare și o dată cu ea dispare și lumea lui Zerlendi, ba chiar și amintirea lui (tema e tratată și în romanul *Lumina ce se stinge*...).

Un alt sens are biblioteca lui Gh. Vasile **(NS).** Ființă mediocră, învățătorul vinde manuscrise și obiecte rare din colecția rafinatului Antim, pentru a-și face o bibliotecă – și aceasta completă, ce-i drept – din volume de popularizare a științei, anticipând era proletcultistă, ce avea să vină foarte curând.

BISERICĂ

Spațiu consacrat și teofanic, dezvoltă simbolic sensurile feminității germinative: mireasă, mamă. Ca orice centru, biserica include semnificația Genezei și prin aceasta valoarea începutului. În nuvela **O fotografie...,** se produce miracolul vindecării și al întineririi Theclei, în ciuda faptului că taumaturgul (Martin) este un impostor. Dumitru, personajul principal al narațiunii, pătrunde întâmplător în spațiul îndumnezeit, aducând cu el o fotografie de tinerețe a Theclei, adică un simbol al anamnezei, iar miracolul se întâmplă pentru că biserica se numește *a Mântuirii,* nume simbolic, pentru a cărui înțelegere lui Martin i-au trebuit doi ani. Templul face posibilă coborârea divinității, atunci când ființa păstrează în sine sensurile începutului, printr-o credință naivă, idolatră și vană.

Adrian **(ÎCD)** ajunge la ultimul etaj al hotelului, acolo unde nu mai venea nimeni, și întâlnește două femei; una este văduvă – *la Vedova* lui Dante, adică biserica romano-catolică –, iar cealaltă o fostă călugăriță. Abandonate la etajul 21, pustiu și ocolit de lume, cele două femei nu-i pot oferi lui Adrian decât cheile de la o *anexă,* pe care ar trebui s-o aleagă; așă că el preferă să coboare. Experiența poetului depășește spațiul bisericii și dimensiunile mântuirii, căci el reface destinul ființei (moarte/ înviere) în timpul vieții sale profane.

BUCUREȘTI

Spațiul prozei eliadești, oraș al melancoliilor, sufocat de căldură, dominat de banalitatea care camuflează misterele, constituie propria mito-geografie a scriitorului. Așa după cum observă E. Simion, Bucureștiul, în viziunea lui Eliade, reunește toate simbolurile tradiționale, plasate într-o dimensiune mitică: „Este altă față a spațiului din proza lui I. L. Caragiale. Impresia este, în *Momente și schițe,* de agitație sterilă, conștiințele sunt narcotizate de vorbe, lumea în care trăiesc (inclusiv lumea fizică) pare iremediabil goală. [...] Eliade sacralizează lumea lui Mitică, orașul toropit de căldură e un vast labirint de semne, Mitică însuși, omul care se grăbește mereu, dar părăsește rareori cafeneaua, Mitică, zic, devine un personaj mitic."[7] Cu fiecare scriere, Eliade reconstituie geotipul bucureștean, mitologizând locuri intrate în conștiința generală. Pădurea Băneasa este loc al revelațiilor mistice: Gavrilescu **(La tig.)** își încheie experiența, ducându-și mireasa în pădurea verde a morții și tot la Băneasa, Ștefan **(NS)** are viziunea propriului sfârșit, tot o nuntă mioritică. Descoperirea libertății absolute, călătoria lui Zerlendi în Shambala **(SDH)** are loc în centrul Bucureștilor.

Pentru Eliade, Bucureștiul nu este doar orașul natal, ci și centrul său, universul în care cerul și pământul se întâlnesc, un Combray în care nu numai timpul este recuperat, ci și arhetipul ființei sale eterne, cum, de altfel, chiar mărturisește: „Orice loc natal constituie o geografie sacră. Pentru cei care l-au părăsit, orașul copilăriei și adolescenței devine, totdeauna, un oraș mitic. Bucureștiul este pentru mine, centrul unei mitologii inepuizabile. Numai străbătând această mitologie, am ajuns să cunosc adevărata lui istorie. Și, poate, propria mea istorie..."[8] El numește Bucureștiul *cel mai melancolic oraș din lume,* și vorbește despre inegalabila *tristețe a amurgurilor bucureștene (Podul).*

CAMERA (SECRETĂ)

De obicei închisă, adăpostind un secret înfricoșător, la care nu are

acces decât ființa inițiată, camera este un microcosmos care reeditează personalitatea fiecăruia. Camera tainică e casa mică în cea mare, un loc de retragere, venit din intuiția originilor, a liniștii de dinainte de Geneză.

La Eliade, camera are un sens special pentru că se leagă de o experiență personală, pe care el o numește descoperirea misterului, și care se înscrie între primele sale amintiri; este vorba despre camera musafirilor din casa de la Râmnicu-Sărat, în care el intră pe furiș: „... storurile erau lăsate și perdelele grele, de catifea verde, erau trase. În odaie plutea o lumină verde, irizată, ireală, parcă m-aș fi aflat dintr-o dată închis într-un bob uriaș de strugure." (*Memorii*, I, 9) Sentimentul intrării într-un paradis interzis îl va urmări multă vreme, iar rememorarea capătă valoarea unui *exercițiu de recuperare a momentului epifanic*. Această proiecție intuitivă a sfârșitului se reduce la imaginea *neasemuitei lumini*, imagine a morții, în toate operele sale. Experiența este transfigurată în **NS,** în care personajul principal, Ștefan Viziru, rămâne cu obsesia unei camere secrete, din cauza unei întâmplări din copilărie, când, aflat într-un hotel, aude cuvântul *Sambô* și crede că este vorba despre o taină ascunsă în spatele unei uși închise; camera secretă este descrisă astfel: „Storurile erau lăsate și în cameră era o penumbră misterioasă, o răcoare de cu totul altă natură decât răcoarea celorlalte camere în care pătrunsesem până atunci. Nu știu de ce mi se părea că totul plutește acolo într-o lumină verde; poate unde perdelele erau verzi. Căci, altminteri, camera era plină de fel de fel de mobile și lăzi și coșuri cu hârtii și jurnale vechi. Dar mie mi se părea că e verde. Și atunci, în clipa aceea, am înțeles ce este *Sambô*. Am înțeles că există aici pe pământ, lângă noi, la îndemâna noastră, și totuși invizibil celorlalți, inaccesibil celor neinițiați – există un spațiu privilegiat, un loc paradisiac, pe care, dacă ai avut norocul să-l cunoști, nu-l mai poți uita toată viața. Căci în *Sambô* simțeam ca trăiesc așa cum nu mai trăisem până atunci; trăiam altfel, într-o continuă, inexprimabilă fericire. Nu știu de unde izvora beatitudinea fără nume. Mai târziu, amintindu-mi de *Sambô*, am fost sigur că acolo mă aștepta Dumnezeu și mă lua în brațe îndată ce-i călcam pragul. N-am mai simțit, apoi, nicăieri și niciodată o asemenea fericire, în nici o biserică, în nici un muzeu; nicăieri și niciodată." (I, 91) La maturitate, Ștefan Viziru închiriază o cameră într-un hotel, de a cărei existență nu știe nimeni, nici măcar familia;

această cameră secretă reprezintă un univers extra-istoric, o replică la camera *Sambô*, în care el regăsește în parte misterul luminii verzi. Aici durata a fost reprimată, în camera secretă nimic nu amintește de lumea profană: nu există alimente, căci în camera *Sambô* nu se mănâncă, nu se primesc musafiri, aici Ștefan pictează, repetă, fără să conștientizeze, ieșirea sa din timpul istoric, deși mai târziu el descoperă că experiența misterului cere ruperea legăturilor cu realitatea. În adevărata cameră *Sambô* din copilăria sa, el a adus într-o zi câteva bomboane și chiar a încercat să mănânce una, dar în clipa aceea a înțeles că misterul a fost ucis: din acea zi, ușa camerei *Sambô* a rămas închisă, accesul i-a fost interzis, prin gestul său profan. Nevoia de autoclaustrare a personajului subliniază sensul revelației sale – imaginea unei mașini – și anume previziunea morții sale, căci toate simbolurile claustromorfe ascund o eufemizare a mormântului; el nu trăiește ci așteaptă să i se dezvăluie *ieșirea*. De aceea, claustrofilia sa anticipă descoperirea că moartea înseamnă întoarcere, *regressus ad uterum*.

Alt personaj, Dayan – din nuvela cu același nume – află o singură cale de evaziune; în labirintul în care îl introduce Ahasverus există o singură cameră cu ușa întredeschisă, simbol al accesului său parțial la misterul cunoașterii. Dintr-o altă perpectivă, camera secretă mai este și o metaforă a vieții ce se derulează sub teroarea sfârșitului (în *Podul*); teama de moarte este comparată cu o cameră obscură, fără uși și ferestre, închisă în inima muntelui și din care nu există ieșire decât pentru cel care își reprimă frica. Fiecare om își are o cameră secretă, din care este posibilă trecerea într-o altă ordine, dar, așa cum spune un personaj eliadesc *(Podul)*, nu se poate ști dinainte „ce fel de altă lume vei integra, sau ce fel de alt mod vei dobândi."

CAMUFLARE

Noțiune prin care Eliade definește puterea hierofanică a lumii, capacitatea tuturor lucrurilor banale de a ascunde mistere sau de a revela dimensiunea sacră a universului. Viața cotidiană este plină de *semne*, pe care doar cei pregătiți le înțeleg. Tot ceea ce există are un sens profund, „chiar și cerul fără stele sau vagoanele goale, cu luminile stinse" **(La umbra...)** În romanul **NS,** personajul principal este fascinat, aparent fără motiv, de antroponime necunoscute, care duc însă spre descifrarea destinului său; de pildă, *d-na Zissu*, un nume auzit,

întâmplător prin pereții subțiri ai unui hotel, îl va obseda necontenit, până în momentul în care află că îi aparținea unei curtezane pe care ar fi putut s-o cunoască și care a fost iubita căpitanului Sideri. Numele d-nei Zissu îl avertizează asupra ursitei sale, Ioana Sideri, fata căpitanului. Dar acesta este doar un exemplu dintre numeroasele semne care ascund informații despre viața viitoare a personajului; toate evenimentele importante din existența lui Ciru Partenie se reeditează în destinul lui Ștefan Viziru, camera *Sambô* este o prevestire a timpului fără durată, în care va pătrunde în final, iar mașina pe care o vede aievea în pădure va fi vehiculul morții sale. Simbolul apare aproape în toată proza lui Eliade; ruinele unei case ascund incredibila experiență yoghină a lui Zerlendi **(SDH),** sau ființe care au alunecat într-o altă dimensiune temporală **(Douăsprezece...).** Tot camuflată este și pădurea în care va dispărea Pandele **(19 t.)** și care în realitatea istorică nu mai exista de douăzeci de ani. Casa *țigăncilor* nu este decât un loc rău famat, dar pentru Gavrilescu devine un univers al misterului capital: moarte-nuntă **(La țig.).**

Așa cum explică Sergiu Al-George, camera „ține de dialectica indiană a sacrului"[9], respectiv de realitatea purtătoare de mesaje, *maya* indiană, termen tradus de Eliade, prin *irealitate imediată,* metaforă a materiei în devenire *(Podul).* În **TIR,** Eliade arată că există o permanentă solidaritate a omului cu sacralitatea, întreținută prin simboluri; semnele care definesc destinul individual, capătă sens doar pentru ființa preocupată de propria-i salvare; camuflajul „trebuie să ascundă și în același timp să atragă atenția celor avizați" **(La umbra...),** adică pregătiți pentru a înțelege misterul devenirii lor dincolo de moarte.

În *Memorii,* Eliade recunoaște în acest simbol o dominantă a operei lui științifice: „Fără să fi știut, fără să fi vrut, izbutisem să arăt în *Șarpele* ceea ce voi dezvolta mai târziu în lucrările mele de filozofia și istoria religiilor, și anume că, aparent, sacrul nu se deosebește de profan, că fantasticul se camuflează în real, că Lumea este ceea ce se arată a fi și totodată un cifru. Aceeași dialectică – evident, în contextul unei fresce epice de mari proporții – susține și *Noaptea de Sânziene,* începută 12 ani mai târziu, în 1949; cu deosebirea că de data aceasta nu mai era vorba de semnificațiile profunde ale Cosmosului, ci de cifrul evenimentelor istorice. Tema camuflării fantasticului în cotidian se regăsește și în câteva nuvele, scrise

mult mai târziu, bunăoară *La țigănci* (1959) și *Podul* (1964). Într-un anumit sens aș putea spune că tema acestora constituie cheia de boltă a tuturor scrierilor mele de maturitate." (ed. cit., I, 355)

CARTE

Depozit al tradiției ancestrale, recipient inviolabil pentru cei neinițiați, cartea este comparată ca semnificație cu vasul Graal și cu piatra filozofală (Durand). Orice carte este un labirint format din alte cărți, Eliade însuși dă în operele sale artistice titluri de studii sau de volume literare, care, nu numai că nu explică, dar deschid alte uși, adică numeroase posibilități de interpretare; bunăoară, pentru a motiva ideea că istoria generală înseamnă teroare, un personaj invocă un binecunoscut studiu eliadesc: „Evident, teroarea istoriei e una din obsesiile profesorului. Dacă ați citit *Le mythe de l'éternel retour,* vă aduceți aminte." (*Adio,* 90)

Cartea reprezintă un mod de cunoaștere rațională a lumii, dar și un mod de salvare individuală. Gavrilescu este fascinat de numele colonelului Lawrence, pentru că e personajul unei cărți pe care n-a citit-o; obsesia sa anticipă misterul în preajma căruia se află și care pentru el rămâne închis ca și povestea colonelului **(La țig.).** Dayan (din nuvela omonimă) îl recunoaște pe Ahasverus pentru că el a citit *Jidovul rătăcitor,* și anume într-un timp revelator, în noaptea de Sânziene.

Un alt sens al cărții este cel de ghid general al lumii, copie a universului; ca Liber Mundi, simbolul apare în narațiunea *Podul,* în care un cuplu ciudat (o bătrână și o fată) călătoresc, orientându-se după o carte, în care este vorba despre întoarcerea acasă, o *Odisee* frumoasă, scrisă pe înțelesul tuturor, pe care o ascultă fermecați toți călătorii unui vagon de tren, cu excepția povestitorului, care, deși cuprins de o emoție nelămurită, nu înțelege cuvintele. Cartea aceasta se integrează în dimensiunea devenirii perceptibile, în care bătrâna pare oarbă, iar fata are când 14, când 20 de ani, apoi întreaga scenă se deplasează cu mult timp în urmă, în amitirile povestitorului (Zamfirescu), în momentul în care a început călătoria celor două personaje – spre casă și spre moarte. Cartea reprezintă aici harta drumului spre origini și de aceea bătrâna și fata traversează istoria, trec prin școli, restaurante, sau biserici, cucerind în chip neînțeles pe toți cei care ascultă lectura fetei și privesc solemnitatea bătrânei; cartea aceasta conține în sine sensul

lumii, povestește despre „luntrile care ne așteaptă la apa Vavilonului", despre lucruri „care rup inima de tristețe", dar și despre întoarcerea la origini; este cartea sacră a istoriei omului (adică naștere și moarte), al cărei atribut esențial este feminitatea. (v. și **MANUSCRIS**)

CASĂ

Centru și spațiu domestic totodată, casa, ca și camera reprezintă o imagine a ființei; de regulă casele din opera literară a savantului sunt vechi și boierești, trăsătură care, la o primă vedere, pare să țină de romantism; spațiul povestirii fantastice are nevoie de lucruri peste care a trecut timpul și, între acestea, ruinele sau casele clădite în alt secol ocupă un loc important. Eliade introduce acest simbol în spirit romantic, dar și ca o componentă a geografiei bucureștene, iar fixarea spațială, amănuntele arhitectonice amintesc de preferința scriitorului pentru opera balzaciană. La Eliade casa se leagă direct de destinele oamenilor care o locuiesc; de pildă, locuința lui Ștefan **(NS)** este distrusă în timpul unui bombardament, iar aceasta îi anticipă destinul: personajul pleacă în exil la Paris, nu mai are nevoie de casă, căci în curând moare. În **Douăsprezece...** ruinele unei case păstrează spiritul locatarilor morți o dată cu distrugerea casei. Căsuța din pădure, locul în care se întâlnesc doi îndrăgostiți, se sacralizează și, deși pădurea este tăiată, casa demolată, iar singurul supraviețuitor al întâlnirii – amnezic, locul păstrează încă sensul sacru, de poartă a evadării în timp **(19 t.)**. Casa în care se consumă experiența yoghină a lui Zerlendi, din **SDH** este o casă veche, boierească, aflată în centrul Bucureștiului. Demolarea casei generalului Calomfir simbolizează moartea unei lumi, cea interbelică și instalarea violentă a comunismului **(Incog.)**.

CATABASA

Coborârea în infern *(catabasa)* reprezintă o temă de largă circulație în ritualurile mistice, în mitologie, artă. Eliade îi atribuie valoare inițiatică, iar în scrierile lui artistice este legată de povestea nefericitului Orfeu. În *Odiseea* homerică, Ulisse coboară în Hades ca să-și cunoască viitorul de la profetul orb, Tiresias; Orfeu, considerat strămoș al lui Homer, se confruntă cu zeii și cu lumea cealaltă, căci el vrea s-o readucă la viață pe Euridice, așadar, vrea să anuleze însăși moartea; el este învins în idealul său, dar rămâne ca simbol al celui ce a coborât în lumea morții și s-a reîntors. Povestea cuprinde un ritual, pe care Eliade îl numește „de tip șamanic"; deși nu se cunosc misterele orfice, se știe că pregătirea cuprindea o serie de purificări – vegetarianism, asceză, învățătură religioasă – și că năzuințele erau transmigrația și imortalitatea sufletului (**Ist. cred.**, II, 177 și urm.). Coborârea în infern, în timpul vieții, nu înseamnă moarte; de aceea, Pandele **(19 t.)** acceptă mesajul Euridicei. Ritualul cere purificare – *katharsis, tehnică apolloniană* –, iar maestrul Pandele se pregătește minuțios, prin intermediul teatrului; spectacolul însuși sugerează perspectiva accidentului, care salvează istoria (povestea despre *torna, torna, fratre,* întâmplarea care a dat *certificat de naștere* românilor). Pandele, purificat prin artă, iluminat prin *anamnesis,* înțelege că poate coborî, căci *catabasa* este urmată de înălțare. Chemarea Euridicei înseamnă eliberarea sufletului din închisoarea materiei, și, deci, de moarte. Este ceea ce descoperă și Adrian **(ÎCD),** un alt Orfeu pentru care experiența coborârii (cu ascensorul) declanșează procesul de anamneză, în sensul de acces la memoria generală. (v. și **ORFEU**)

CĂDERE

Nae Ionescu asociază Căderea cu încetarea stării contemplative; omul a dorit să devină Dumnezeu, adică să creeze, ceea ce a și devenit, dar creația sa se face prin *consum de substanțe,* cu suferință și cu muncă; *el a devenit un Dumnezeu după putințele sale.* Pierzând existența contemplativă, omul a pierdut și sensul prăbușirii sale din paradis, a rămas doar cu o nostalgie, el *păstrează doar conștiința surdă a Căderii.*[10] Sensul păcatului originar a constituit o preocupare pentru toată generația lui Eliade, dar tradiția acestei teme exista cu mult înainte în literatura noastră (Cantemir, Heliade Rădulescu, Eminescu); destinul ființei reprezintă un șir nesfârșit de înălțări și căderi, pentru că ea și-a uitat dimensiunea astrală. Eliade definește omul post-edenic prin amnezie urmată de anamneză; transcendența presupune reînnodarea relației cu memoria generală, dar momentele de trezire sunt foarte scurte; căderea și înălțarea fac parte deopotrivă din natura ființării, al cărei rost se conservă, în ciuda periodicei regenerări a vieții. În nuvela **ÎCD,** mesajul orfic se transmite de-a lungul istoriei, deși au fost uitate și destinul și misiunea lui Orfeu. În altă scriere, un personaj lansează ideea că în urma Căderii, omul a uitat calea regenerării, a devenit efemer **(LTG);** uitarea înseamnă

scufundare în viață, captivitatea sufletului. Dominic Matei **(Tinerețe...)** se înalță, accidental, își regăsește starea eternă, dar natura sa umană îl trădează; el se întoarce la condiția sa de om, adică blocat în amnezie și muritor.

Căderea stimulează spiritul reacționar – scrie Cioran[11] – căci ea dă sensul invariabilității ființei, sortită la corupție și degradare. Aventura ieșirii din șablonul vieții înseamnă risc și revoluție. Simbolul Căderii apare în multe mituri și în alte religii decât cea creștină; pentru tradițiile primitive, Căderea înseamnă canibalism, moarte și sexualitate, în timp ce pentru gândirea indiană simbolul presupune „ruptura primordială din interiorul ființei" **(MVM),** ceea ce-l îndreptățește pe Eliade să afirme că între obsesiile arhetipale ale omului există și intuiția că viața reprezintă o decădere de la condiția celestă a omului; el vorbește despre *o cădere, nu neapărat în sensul iudeo-creștin,* ci despre „o cădere ce se traduce printr-o catastrofă fatală geniului uman și în același timp printr-o schimbare ontologică în structura Lumii." (**MA,** 115)

CĂLDURĂ (MAGICĂ)

În discutarea acestui simbol arhetipal, Eliade pornește de la sensul dat de *Rig-Veda* (X) – *tápas,* căldura inițială, generată de efortul ascetic al unității primordiale **(MVM);** în concepția indiană, nașterea lumii se datorează unei combustii interioare, de ordin spiritual, individualizare a haosului. *Tápas* înseamnă puterea căldurii („ceva asemănător cu clocirea"[12]), iar Eliade prezintă o serie de mituri în care puterea și căldura se identifică; această căldură care stăpânește este asociată de greci cu focul divin, iar în filozofia indiană generează libertatea absolută. Căldura anormală a ființelor este semn al unei hierofanii: „Un sfânt, ca și un șaman, yoghinul sau un erou experimentează căldura supranaturală în măsura în care depășesc, în planul lor propriu, condiția umană profană și se încorporează sacralității" **(MVM,** 242). Conform unei credințe din India contemporană, un om fierbinte se află în comunicare cu Dumnezeu (**MVM,** 239). Aproape toate personajele care au o experiență de excepție sunt cuprinse de o căldură nefirească, reflex al Genezei, căci orice alunecare din normalitate precede renovarea, renașterea ființei. Gavrilescu este asediat de *văpaia fierbinte a străzii,* care *îl lovește peste gură, peste obraji;* el nu înțelege ceea ce i se întâmplă și nici măcar intuiția miracolului nu o are, de aceea când iese de la

țigănci, deși amiaza zilei trecuse, căldura este și mai insuportabilă. Doctorul Zerlendi, care declanșează conștient ieșirea din realitatea limitată, simte doar „o vagă căldură a capului" **(SDH).** Eusebiu, deși nu participă la experimentul evadării din istorie, prin simplul fapt că se află în preajma sacralității, este invadat de căldură și își scoate haina și cizmele, pe un câmp înzăpezit, în noaptea de Crăciun **(19 t.).**

CÂNTEC

Pentru că se adresează direct sufletului, permite o receptare emoțională completă; de aceea cântecul are funcții magice; este asociat iubirii și, ca și ea, constituie un mod de comunicare cu divinitatea. Cântecul este vehicul al mesajului sacru – multe texte religioase s-au conservat și transmis prin intermediul muzicii. El se imprimă cu ușurință, fascinează, dar adesea este purtătorul unor simboluri pe care doar cei inițiați le vor descifra. Cântecul *În curte la Dionis,* din nuvela cu același nume, transmite un mesaj despre mântuire. Adrian a scris versurile cu conștiința că orice poezie este soteriologică, dar a uitat textul. Leana cântă aceste versuri prin cârciumi, pentru că știe că mesajul cântecului se adresează oamenilor de joasă cultură, care trăiesc fără gândul salvării, amnezici. Cântecul lui Adrian a fost creat la începutul începutului, sub semnul lui Orfeu, apollinicul, dar vorbește despre Dionysos; simbol al armoniei, împăcarea lui Apollo cu Dionysos, așa cum explică Eliade (în **Ist. cred.**) este și o sugestie a anulării contrariilor. De altfel, însăși descoperirea lui Adrian (că între coborâre și înălțare nu există diferență) pledează pentru *coincidentia oppositorum,* ca principiu al lumii eterne. Un alt muzician, Antim **(Unif.)** găsește calea transcenderii prin muzică. Gavrilescu **(La țig.),** deși tot muzician, nu știe, însă, că este un posibil purtător de mesaj.

CENTRU

Simbol esențial și cu multiple semnificații în opera lui Eliade, omul arhaic și-a marcat spațiul vital prin construcții care repetă universul, luându-și ca reper centrul său. Un copac, un stâlp, piatra de temelie *(omphalos)* au devenit simboluri ale centrului lumii și, prin extensie, întregul spațiu din jurul lor a reflectat imaginea macrocosmosului – consfințit prin *abraxas* sau prin jertfă. Un astfel de loc se îndumnezeiește, este purtător al faptului magic (hierofanic), adică

sacru. Din această perspectivă, centrul poate fi considerat punctul de întâlnire dintre Cer și Pământ, adică acolo unde s-a săvârșit Geneza însăși. Eliade, după o demonstrație prodigioasă, bazată pe mituri și credințe de circulație universală, afirmă: „orice nouă așezare omenească este, într-un anumit sens, o reconstrucție a lumii. Pentru a putea dura, pentru a fi reală, noua locuință sau noul oraș trebuie să fie proiectate, cu ajutorul ritualului construcției, în Centrul Universului. După numeroase tradiții, crearea lumii a început într-un centru și, din acest motiv, construirea orașului trebuie, de asemenea, să se desfășoare în jurul unui centru" (**TIR,** 342). Din această observație simplă, Eliade formulează o serie de idei care țin de filozofia religiilor. Centrul este singurul loc în care este posibilă creația, el reprezintă o intersecție (crucea creștină) din care izvorăște energia vieții. Centrul presupune atât înălțarea cât și coborârea; este un canal de joncțiune între Pământ și Infern (ascensorul lui Adrian, din **ÎCD**). Spațiu hierofanic și totodată real, centrul permite inserția in *illo tempore*, căci aici timpul profan poate fi abolit. Exprimând dorința omului de a se afla în inima realității și de a redobândi, într-un sens creștin, condiția divină, de dinainte de Cădere, centrul este locul spre care aspiră ființa de-a lungul întregii vieți. „Accesul la centru echivalează cu o consacrare, cu o inițiere. Existenței de ieri, profană și iluzorie, îi succede o existență nouă, reală, durabilă și eficace" (**TIR**, 349). Omul caută cu deznădejde centrul sau nimerește fără efort în el, iar experiența identificării cu acesta presupune întâlnirea cu moartea sau cu nemurirea, căci sacrul are o morfologie *teribilă*, deschide drum și spre eternitate și spre efemer (**TIR,** 351).

Simbolul centrului dovedește o trăsătură arhetipală a ființei, și anume nostalgia formelor transcendentale, nostalgia paradisului pierdut. I. P. Culianu[13] consideră că Eliade a preluat conceptul de *nostalgie a paradisului* de la N. Crainic; acesta considera că ființa sfidează moartea prin cultură, prin orice act de creație și, din acest punct de vedere, „nostalgia paradisului e impulsul fundamental al plăsmuirilor omenești", căci Dumnezeu a făcut omul să participe la iluminarea dumnezeiască; trebuie spus că Eliade nu pune problema în termeni ortodocși (nici măcar creștini), ci mai degrabă are o viziune filozofică, dezvoltată din teoriile lui Nae Ionescu; profesorul

identifică toate căutările omului (Graalul, călătoriile în lumea de dincolo, scara către Cer, rugăciunea creștină) și le subordonează nevoii de evaziune a omului, iar evadarea din timpul profan constituie problema fundamentală a metafizicii.[14] Eliade consideră că orice centru cuprinde dorința de recăpătare a naturii primordiale, a paradisului, dar această aspirație reprezintă și un mod de a respinge, de a estompa *teroarea istoriei*, adică de a ieși din timp.

Aproape toate personajele eliadești trăiesc experiența centrului; Ștefan Viziru, din **NS,** conștient de această căutare resimte existența ca pe o rătăcire în labirint, din care reușește să găsească ieșirea, semn al atingerii centrului. Centrul său este coborârea în prăpastie (adică nuntă-moarte); pentru Adrian **(ÎCD),** ascensorul devine centru, iar pentru Pandele **(19 t.)** – căsuța din pădure. Partenie **(NS)** își proiectează toate emoțiile și căutările într-un dublu – Ștefan. Centrul său este celălalt, pe care îl ignoră și din cauza acestui fapt va muri (este confundat cu dublul său). Zaharia Fărâmă își fixează centrul pe str. Mântuleasa, proiectată mitic într-un lung șir de povești. În romanul **19 t.,** se sugerează ideea că, pentru români, centrul este povestea despre *torna, torna, fratre*, adică obsesia începutului, dar și blestemul întoarcerii (în mod convențional, cuvintele *torna, torna, fratre* sunt considerate prima atestare a limbii române, pe la anul 600). Aceeași idee apare și în narațiunea *Șanțurile*. Gavrilescu **(La tig),** Gore **(Douăsprezece...)** nu au conștiința sacrului, pentru ei experiența rămâne fără semnificație.

Centrul este un spațiu consacrat și unanim cunoscut (așa cum este orașul natal), sau este camuflat și la îndemâna oricui este pregătit (nativ sau prin inițiere) să-l găsească.

COINCIDENTIA OPPOSITORUM

Noțiunea definește armonia prin „împăcarea contrariilor" și apare obsesiv în opera lui Eliade, pentru care reprezintă năzuința supremă a omului. Mulți gânditori au făcut observația că esența lumii se reduce la elemente opuse, aflate în permanentă confruntare: pozitiv/ negativ, feminin/masculin, noapte /zi etc. Este de la sine înțeles că poate fi imaginată o lume sau o ordine în care contradicțiile sunt eliminate. Eliade, preocupat de problemă, descoperă că filozoful grec Heraclit dă o primă viziune asupra reunirii contrariilor, anume că „Dumnezeu înseamnă toate contrariile". Sintagma *coincidentia oppositorum* îi aparține însă

gânditorului renascentist Nicolaus Cusanus, care a definit prin ea misterul totalității. Eliade caută contextele arhetipale care au condus la teoriile mistice ale lui Cusanus: „Se știe că identitatea contrariilor (coincidentia oppositorum) era, pentru Nicolaus Cusanus, definiția cea mai puțin imperfectă a lui Dumnezeu. Se știe, de asemenea, că una dintre sursele de inspirație ale lui Cusanus a fost opera lui Pseudo-Dionisie Areopagitul. Cum spunea Areopagitul, unirea contrariilor întru Dumnezeu constituie un mister. Dar nu despre aceste speculații teologice și metafizice vreau să vorbesc. Nu pentru că ele nu ar fi de mare interes pentru istoria filozofiei occidentale, ci pentru că, după părerea mea, ceea ce trebuie să ne rețină astăzi atenția este tocmai preistoria filozofiei, faza presistematică a gândirii." (**MA,** 74)

Eliade prezintă scrieri filozofice, doctrine religioase, mituri, credințe și ritualuri care conțin sugestia unității, a reuniunii fragmentelor contradictorii existente în lume și ajunge la concluzia că ele exprimă drama ființei care nu-și poate accepta condiția muritoare. Filozoful grec Platon inserează în dialogul său intitulat *Banchetul* o poveste, în care se spune că la începutul lumii oamenii erau de trei feluri: masculini, feminini și androgini; fiecare prototip era alcătuit din doi indivizi, ca și când ar fi fost doi oameni lipiți, care alcătuiau o sferă. Pentru că androginii erau răi, Zeus i-a pedepsit pe toți oamenii, tăindu-i în două, dar le-a lăsat posibilitatea iubirii, adică de a reface prin intermediul ei unitatea primordială, de a trăi pentru scurt timp fericirea absolută de la începutul lumii și pe care oamenii au pierdut-o o dată cu această pedeapsă.

Multe religii așază la originea universului binele și răul. În mai multe legende bogumilice, frecvente la popoarele slave și la români, Dumnezeu și diavolul au creat împreună lumea; toate gnozele dualiste vorbesc despre împăcarea binelui cu răul într-o perioadă îndepărtată (în preistorie, cum zice Eliade), sau despre năzuința acestei anulări a contrariilor.

La greci, Apollon și Dionysos – zei aflați în conflict – apar în miturile de la sfârșitul civilizației grecești în deplină armonie, ceea ce ilustrează dorința generală de încetare a declinului ce începuse.

Culianu, studiind tema călătoriilor în lumea de dincolo, face observația că actualmente, mai

exact, în ultimii 30 de ani, a dispărut din literatură (sau din ritualurile moderne legate de moarte) viziunea iadului, sau a judecății de apoi.[15] Această idee este anticipată de Eliade; el spune că viața și moartea nu sunt diferite; acest paradox poate fi cunoscut în timpul vieții, dar este camuflat. Acestă viziune despre armonizarea contradicțiilor ascunde nemulțumirea adâncă a ființei în legătură cu destinul ei: „Faptul că aceste teme și motive arhaice trăiesc încă în folclor și ies mereu la iveală în lumea onirică și imaginară dovedește că *misterul totalității* face parte din drama umană. El revine sub aspecte multiple și la toate nivelurile vieții culturale – în teologia mistică și în filozofie ca și în mitologiile și în folclorurile universale; în visele și în fanteziile oamenilor moderni, ca și în creațiile artistice". (**MA,** 116)

În opera literară, ideea apare cel mai bine reprezentată în narațiunea *Podul,* în care mai multe povestiri care par a fi diferite se întretaie și construiesc în final ideea că lumea este un labirint, un amalgam de întâmplări și semne, plasate într-o schemă simplă, care odată cunoscută, oferă calea salvării, a ieșirii din labirint. Un locotenent boem devine un paradox al existenței prin tabieturile sale cotidiene, prin numeroasele aventuri erotice, adică prin repetiție și prin încercarea de *a surprinde materia în devenire.* Paralel cu povestea locotenentului este prezentată și cea despre o bătrână însoțită de o fată ce citește dintr-o carte și care călătoresc spre origini, la nesfârșit, ca viața însăși; ceea ce au descoperit ele este misterul, paradoxul întâlnirii dintre existență și non-existență; aceași experiență este intuită de către Onofrei când îl întâlnește pe locotenent: „un locotenent de roșiori prezentat în termeni de filozofie negativă constituie în el însuși un mister, un paradox. *Coincidentia oppositorum,* ar fi spus Nicola din Cusa."(62) Metafora absolută a împăcării contrariilor o reprezintă misterul „în care ființa poate coincide cu neființa." Un alt personaj, Adrian (din **ÎCD**), descoperă acestă coincidență în călătoria cu ascensorul și o formulează heraclitian, observând că între coborâre și înălțare nu există diferențe. Pentru el, ca și pentru Dominic (din **Tinerețe...**) misterul unității se traduce prin accesul la memoria generală. Și intersectarea unor momente istorice constituie tot un caz de *coincidentia oppositorum,* ca în nuvela **Nopți...** Toate încercările de anihilare a contradicțiilor pornesc dintr-o adâncă nostalgie a paradisului pierdut.

COMUNISM

Religie ateistă, degenerescență a creștinismului; Eliade este preocupat de opresiunea sistemului comunist, mai ales în opera literară. În nuvela **Pe str. M.,** lumea comunistă inchiziționalâ și blocată în suspiciuni încearcă să transpună mesajul mitic în realități contemporane. Învățătorul Zaharia Fărâmă, interogat de Securitate, face declarații incredibile, povestește întâmplări stranii de altădată (despre o femeie uriașă, despre ieșirea lui Iozi în altă lume, prin lacul din peșteră, despre Lixandru, care trage o săgeată spre cer și aceasta nu se mai întoarce, despre Doftorul care schimbă înfățișarea oamenilor); anchetatorii găsesc și ei incredibile corespondențe ale acestor relatări în lumea contemporană: istoria peșterii miraculoase li se pare o aluzie la comoara poloneză ascunsă de Economu. Eliade subliniază aici puterea mitului de a revela fapte exemplare, cu un înțeles anume pentru fiecare om, dar care propun o idee generală, aici a adevărului ascuns, camuflat în fapte obișnuite. Comunismul distruge valorile și încearcă să ucidă chiar și miturile, pe care nu le înțelege, nu le acceptă și de aceea le supune legilor opresive ale sistemului. Când lui Dayan (din nuvela omonimă) i se schimbă infirmitatea de la un ochi la altul, este mai întâi acuzat de obscurantism, de misticism – delicte capitale în regimul comunist –, apoi este găsită o explicație care pare să estompeze miracolul: s-a făcut o greșeală scriptologică la consemnarea inițială a defectului ocular. Într-o altă narațiune, Eliade povestește despre transformarea lozincii tipărite pe toate ziarele comuniste – „Proletari din toate țările, uniți-vă!" în „Visători din toate țările, uniți-vă!" – eveniment de asemenea tratat, în termenii realității, ca sabotaj al puterilor capitaliste (în *Pelerina*). Altundeva, venirea comunismului este asociată cu amnezia colectivă, cu involuția *de o mie de ani (Șanțurile);* În **NS,** comunismul este anticipat prin povestea lui Gheorghe Vasile care vinde o valoroasă colecție de manuscrise vechi (aparținând, evident, altcuiva) și cumpără cărți de vulgarizare a științei ca să inițieze culturalizarea satelor. Ieșirea din sistem cere inițiere și imaginație; romanul **19 t.** propune spargerea *cortinei de fier* prin artă, prin mesaje de salvare camuflate în simboluri și parabole. Ieronim Thanase face un film care pare o poveste inofensivă, dar în care introduce aspecte ale mizeriei existențiale; filmul, devenind o satiră a comunismului, este premiat în străinătate. În **La umbra...,** salvarea vine de la cei plecați în exil.

Ceea ce surprinde în proza lui Eliade este că mulți dintre reprezentanții puterii opresive sunt culți, au lecturi surprinzătoare, sunt preocupați de metafizică și de gnoze secrete; se ascunde în această viziune un avertisment subtil asupra faptului că răul nu trebuie subestimat niciodată; lumea lui este alcătuită tot din oameni.

CONFUZIE

Sugestie a haosului primordial, orice confuzie anunță destrămarea unei lumi și totodată – regenerarea. În proza fantastică sunt create adesea situații confuze pentru a fixa acțiunea într-o realitate posibilă; la Eliade, confuzia anunță disoluția unui univers, este un semn al încheierii unui ciclu. În romanul **NS,** Ștefan Viziru, personajul principal, este confundat cu un cunoscut scriitor, Ciru Partenie; asemănarea fizică sugerează pierderea identității, Ștefan se simte amenințat, ori de câte ori este confundat cu Partenie intră într-o tristețe grea, este posomorât și preocupat, căci intuiește un semn premonitoriu; cu fiecare nouă confuzie se apropie de moarte. Dar pentru el moartea reprezintă doar trecerea într-o altă ordine, ieșirea din timpul istoriei. Viziunea nunții mioritice din final are sensul unei eliberări, înseamnă întoarcerea la eternitate. Gavrilescu **(La țig.)** trăiește confuz, între amintirile din tinerețe și amintiri recente (o discuție auzită în stația de tramvai); rătăcirea sa într-un labirint neconturat face parte tot din starea haotică ce precede sfârșitul, aici, destrămarea propriei ființe, dar și posibilitatea regenerării dincolo de moarte, căci și el intră în moarte tot prin nuntă, îndeplinindu-și destinul ratat. (v. și **HAOS**)

COPIL-MINUNE

Mijloc de proiecție a altei dimensiuni a lumii, reprezentând o stare de excepție, dar și o pedeapsă, ilustrată cel mai bine în **Unif.,** existența de copil-minune presupune o inițiere necontrolată, o intrare întâmplătoare în esența lumii; Ieronim Thanase se dovedește a fi un copil precoce. În noaptea Sfântului Ioan, îndrumat de Generăleasa (văduva generalului Calomfir), improvizează un recital dramatic în fața oglinzii, ceea ce îi va convinge pe toți de talentul său actoricesc; momentul artistic se transformă pentru Ieronim într-o probă inițiatică, pătrunde în spațiul memoriei generale, începe să capete o voce

care nu îi aparține și care pare venită din altă lume, își paralizează familia-spectatoare, spune lucruri incredibile despre personaje fabuloase care trăiesc în oglindă, sau despre posibilitatea sa de a ieși din realitate. Mai târziu, ajuns la maturitate, Ieronim se consideră pedepsit, pentru că este deținătorul unui secret teribil pe care trebuie să-l transfigureze, să-l sugereze tuturor, fără a avea dreptul să-l mărturisească. Așa cum afirmă un alt personaj, „o asemenea precocitate, profundă și extravagantă în același timp, se plătește". Maturitatea șocantă a unor personaje-copii sugerează de cele mai multe ori o legătură stranie cu misterele camuflate ale lumii. Simina **(DCh)** exprimă dorințele unui strigoi, iar Brânduș **(FC)** dovedește maturitate pentru că a pătruns în limbajul lumii.

COSTUM

Accesoriu al spectacolului, mod de evadare, ieșire simbolică din cotidian. Cum spune un personaj, „cât timp ne vom putea costuma și vom putea juca, suntem salvați" **(Unif.)**. Ieronim Thanase se costumează în uniformă de general român, pentru rolul lui Hamlet, pentru că acea uniformă a aparținut unui unchi care pentru el întruchipează eroul absolut. Niculina **(19 t.)** are o rochie-garderobă, simbolizând numeroasele fețe ale actorului, iar Zevedei *(Pelerina)* poartă o pelerină militară care are petice în loc de epoleți, ca să-și marcheze astfel un moment ratat: participarea sa la lupta anticomunistă din munți. (v. **UNIFORMĂ**)

COTIDIAN

După afirmația lui Eliade, realitatea obiectivă și banală cuprinde faptele repetabile și anoste, istoria generală, adică toate evenimentele obișnuite ale vieții, care ascund semnificația lumii, misterele cognoscibile doar în viața muritoare; toate amănuntele lumii conțin informații despre esența ei; ideea apare în multe teze ezoterice, mai ales la gnostici. La noi, D. Cantemir vorbește despre imaginea *totului în tot*, afirmând că istoria se desfășoară după un plan prestabilit, dar amănuntele sale există concentrate în fiecare eveniment. Eliade crede că fiecare simbol al devenirii existențiale sau istorice are rădăcini în preistorie, iar simbolurile lumii arhaice construiesc principiile lumii și destinul ființei. Toate marile revelații, mesajele esențiale se află camuflate în fapte și lucruri banale. Nimic nu este întâmplător în lume, dar omul trebuie să fie atent la

semnele pe care ea le conține. Un personaj din romanul **19 t.** explică astfel ideea hegeliană că în orice eveniment istoric se manifestă Spiritul Universal: „dar asta nu înseamnă că trebuie doar să-l înțelegem și să-l justificăm. Trebuie să mergem mai departe: să-i descifrăm semnificația lui simbolică. Pentru că orice eveniment, orice întâmplare cotidiană comportă o semnificație simbolică, ilustrează un simbolism primordial, transistoric, universal..." (175). De aceea, a înțelege un mister camuflat presupune a căpăta acces la memoria arhetipală și deci, a intra într-o realitate alăturată. Semnele ascunse în banalitate nu se adresează tuturor, sau cum spune un alt personaj eliadesc, camuflajul trebuie să ascundă și să atragă atenția în același timp **(La umbra...)**.

De obicei, oamenii banali, fără aspirații spirituale, sceptici sau ratați, precum Gavrilescu sau Gore Iancu trăiesc experiențe metafizice, descoperă întâmplător locuri sacre și hierofanii. Gore Iancu **(Douăsprezece...)** este un negustor lipsit de imaginație, care se ascunde din cauza bombardamentului într-un adăpost antiaerian, unde întâlnește persoane ciudate: nu-i răspund la întrebări, par să-l ignore cu bună știință. După ce iese din adăpost, află că nu fusese alarmă și, dorind să-și demonstreze experiența, încearcă să găsească locul, dar acolo nu erau decât ruinele unei case bombardate cu mai multe săptămâni în urmă. Gore se crede victima unei farse, dar senzațiile sale reflectă întâlnirea cu moartea: îl cuprinde o căldură nefirească. Dumitru nimerește întâmplător într-o biserică în care predica un impostor, căruia el îi arată o fotografie a soției sale, Thecla și aceasta se vindecă și întinerește miraculos; Dumitru nu înțelege că și-a căpătat mântuirea, că a pătruns întâmplător sub incidența sacralității, dar simte miracolul ca pe coborâre a lui Dumnezeu **(O fotografie...)**.

O altă categorie de personaje se află în căutarea misterului sau sunt chiar inițiate, dar trăiesc aceeași nedumerire când descoperă semne ale sacralității în lucrurile banale. Ștefan Viziru **(NS)** are presentimentul unui mesaj capital, este obsedat de imaginea unei mașini, dar abia în ultima clipă înțelege că este vorba despre moarte.

CRIN

Simbol al purității, dar și al iubirii interzise, crinul este floarea gloriei, dar și a morții; în *Eneida*, Eneas vede un crin în Hades. În sens creștin, crinul reprezintă

abandonul, uitarea de sine pentru cei aleși de Dumnezeu. Crinul cu șase petale figurează soarele, sau roata cerului.

La Eliade, simbolul apare într-o nuvelă intitulată **La umbra...;** niște români exilați în Franța sunt obsedați de o afirmație stranie care le amintește și de țara de origine, dar care le pare a fi și o sentință biblică; afirmația este transmisă ca un mesaj de către tânărul Valentin Iconaru, care pretinde că o știe de la profesorul său de istorie, de pe vremea când era elev la Sfântul Sava: „Când vom fi cu toții în rai, la umbra unui crin..." Această propoziție devine tulburătoare datorită experiențelor lui Valentin: el vede camioane care dispar la un anumit punct al șoselei, pentru ca să reapară într-un alt loc, știe unde se află prietenii săi, fără să fi fost informat, știe când este programat în audiență la arhiepiscopul Parisului, transmite mesaje ciudate și pretinde că într-o altă dimensiune a lumii se pregătește o arcă în care sunt selecționați „o seamă de oameni din toate țările", adică aceia care au înțeles, cum este și profesorul de istorie (pe care Valentin îl vede într-un camion) și așa cum va fi și inginerul Iliescu, după ce înțelege rostul camioanelor care dispar. Un reprezentant al autorităților franceze, la curent cu revelațiile lui Valentin, se întreabă dacă expresia „la umbra unui crin" nu are cumva un înțeles special pentru români și mai ales pentru cei din exil; arhiepiscopul îi îndeamnă pe neinițiați să citească *Evangheliile* și pe *Sfinții Părinți*. Acest amestec între amintirile despre sfârșitul României interbelice (se vorbește despre destinul unor intelectuali condamnați la ani grei de temniță, despre „procesul" lui Iuliu Maniu) și speculații teologice despre un posibil paradis construiește contextual ideea exilului; respectiv, condiția românilor înstrăinați anticipă în plan universal exilul ființei, alungarea ei din paradis.

Trimiterile lui Eliade se îndreaptă și spre destinul generației sale; în peisajul culturii române a existat un grup ce se autointitula „Crinul alb", înființat de Sorin Pavel, I. Nestor și Petre Pandrea; acest grup și-a publicat manifestul în 1927, în revista *Gândirea*. „Crinul alb" reprezenta noua generație, *turmentată de probleme* și avea ca intenție *să toarne picătura de neliniște*. Tânăra generație de la 1927, al cărei patron nedeclarat era însuși Eliade, exprima suferința de a face parte dintr-o cultură mică, lipsită de prestigiu european. În esență, generația „Crinului alb" visa o evadare, o schimbare fundamentală, iar nuvela lui Eliade vorbește tocmai despre această alternativă.

Mesajul general al scrierii se referă la posibilitatea unui paradis, către care există un drum secret și camuflat, accesibil doar pentru cei pregătiți, inițiați. Acest rai este destinat tuturor oamenilor, într-un viitor îndepărtat; atunci exilul general al lumii (pedeapsa Căderii) se va sfârși. Indirect, tot acesta este și destinul românilor exilați.

CUNOAȘTERE GORDIANICĂ

Noțiunea apare și în opera științifică și în cea literară. La o primă cercetare ar fi vorba despre disecarea misterului, prin investigație sau prin experiment, adică despre cunoașterea *paradiziacă,* în termenii lui L. Blaga; dar Eliade nu vorbește despre o metodă anume, ci despre metodă în general. El spune că atunci când nu există soluție pentru o problemă, trebuie căutată o cale neconvențională, căci, cu un optimism total și dezarmant, Eliade credea că totdeauna există o ieșire, singura condiție fiind aceea de a ști să pui întrebarea justă. O ilustrare a ideii este povestea matematicianului Orobete **(D.);** acesta găsește calea de a ieși din prezentul opresiv (de sub arestul Securității comuniste), evadând într-o altă dimensiune a lumii și lucrul este posibil pentru că el înțelege subtilitățile timpului universal și crede în posibilitățile nelimitate ale cunoașterii. Ideea este pusă în termeni budiști, dar asocierea cu *nodul gordian* îi aparține lui Eliade; Orobete-Dayan o explică astfel: „Știam de mult că nu există problemă fără soluție, spuse după ce mai parcurse o dată certificatul. Știam, de asemenea, că cea mai creatoare soluție este aceea de tip gordianic; cunoașterea gordianică a numit-o cândva un gânditor român [Mircea Eliade – n.n.]. Știți la ce fac aluzie, se adresă celorlalți: nodul lui Gordius, regele Phrigiei. Era atât de iscusit făcut, încât veacuri de-a rândul nu izbutise nimeni să-l desfacă. Un oarecare anunțase că cel care va reuși să-l deznoade va ajunge stăpânul Asiei. Când Alexandru Machedon a intrat în Gordium și a aflat de oracol, a scos sabia și a tăiat nodul" (273). Orobete nu ajunge să găsească formula matematică pe care o căuta, dar trăiește experiența cuprinsă în formulă și înțelege că destinul său este de a pregăti terenul pentru viitorul matematician căruia îi va fi dat s-o descopere.

CUVÂNT

Esență și cauză a lumii, în *Evanghelia lui Ioan,* pe care G. Durand a numit-o *platoniciană,* cuvântul este asociat atotpu-

terniciei, comparat cu lumina care strălucește în întuneric. Lumea profană este o manifestare a cuvântului dumnezeiesc, iar prin extensie, fiind un mod complex de comunicare, cuvântul devine proiecția gândului și a sentimentului.

Funcția magică a cuvântului a fost subliniată din timpuri străvechi; în *Upanișade,* cuvântul este comparat cu lumina și cu focul, iar Brahma se manifestă inițial ca nume sacru – *sphota* – și în această condiție devine cauza universului.

Sămânță a lumii, cuvântul anunță începutul unui ciclu, prin repetare – revelează hierofanii, vrăjește sau amăgește ființa, construiește continuu, deschide calea spre Dumnezeu. În proza lui Eliade, cuvântul evidențiază etape în evoluția personajelor; Ștefan Viziru **(NS)** aude un nume care îl va urmări întreaga viață – d-na Zissu –, iar acest nume îi va deschide calea de a-și afla propriul destin; de asemenea, un cuvânt rostit de un necunoscut se va mitologiza, va dezvălui o lume insolită și misterioasă, cea din camera *Sambô,* nume pe care la maturitate îl va asocia romanului flaubertian *Salambô* , deși originea lui nu mai contează, ci doar lumea pe care a construit-o într-un moment de iluminare. Cuvintele repetate capătă funcție ritualică; Gavrilescu **(La țig.)** este în mod inexplicabil atras de un nume auzit în stația de tramvai, cel al unui erou de roman, Lawrence, pe care îl repetă, dintr-un incoștient instinct de abolire a monotoniei, de aspirație la condiția de erou și, întâmplător, trăiește o experiență de excepție, dar care îi depășește puterea de înțelegere. În teatrul experimental al lui Ieronim Thanase **(19 t.),** sensul începutului este inoculat spectatorului prin repetarea ritmică a cuvintelor ce reprezintă prima atestare a limbii române *(torna, torna, fratre).* Fascinația cuvântului generează teroare uneori, ca în cazul reprezentației date de copilul-minune Ieronim **(Unif...)** Cuvântul aflat prin inițiere devine străin, ca „o voce de semizeu", straniu și este uitat îndată după rostire; Ieronim este introdus de Generăleasa într-un mister ale cărui detalii le uită, dar rămâne cu senzația nelămurită că a avut acces la memoria generală. Cei care îl ascultă sunt paralizați de o emoție neînțeleasă, care e declanșată nu numai de vocea străină, ci și de cuvintele pe care le spune și care rămân în bună parte fără înțeles. O oglindă deformată, o poezie învățată în secret cu bătrâna generăleasă, dar mai ales experiența spectacolului creează un ritual și, o dată cu el, miracolul imersiunii în *țara minunilor.*

Întâmplarea îl urmărește tot restul vieții și îi deschide gustul pentru spectacolul-ritual. Cuvântul este o expresie particulară a ființei și de aceea nu poate fi tratat doar ca o convenție, ca un artificiu al comunicării; el face legătura cu originea, a trecut pe la toate generațiile și exprimă spiritul strămoșesc; din acest motiv, omul nu poate adopta o limbă universală; Lucio (un personaj din **O fotografie...)** spune că misterele nu pot fi exprimate într-o limbă străină, chiar dacă este vorba despre o limbă universală, ca engleza. Doar cuvântul înrădăcinat (matern) deschide calea spre Dumnezeu.

Adrian **(ÎCD)** este uimit că înțelege limba în care îi vorbește Leana (limba română) și atunci ea îi amintește că este limba lui, limba originilor și a poeziei sale; Eliade însuși nu-și poate scrie creația artistică decât în limba maternă, căci orice revelație înseamnă întoarcere la origini.

Alte personaje sunt preocupate de învățarea unor limbi vechi, uitate, rare, din aceeași dorință a întoarcerii la începuturi; Dominic Matei **(Tinerețe...)** reconstituie originile limbajului cu ajutorul Veronicăi și stochează informația, pentru ca lumea să se poată regenera după sfârșitul apocaliptic. În alte opere, personajele încearcă să înțeleagă limbajul naturii. Andronic, spirit al pământului, aude tânguirea copacilor, vorbește cu păsările și cheamă șarpele printr-un descântec neînțeles de cei din jur. În **NS,** Ștefan se străduiește zadarnic să înțeleagă ce vrea să-i spună ariciul. Toate încercările exprimă dorința omului de a înțelege limbajul lumii, mesajul conținut în toate elementele vieții.

DANS

Joc, ritual și mod de comunicare, dansul precede un eveniment capital: evadarea, anamneza sau moartea. Dansul are caracter magic, imită ritmurile lumii și prin aceasta are rolul de a disturba desfășurarea monotonă a timpului; scriitorul Pandele **(19 t.)** își scrie memoriile, este bolnav și își așteaptă moartea. El iese din starea de letargie când îl vizitează doi necunoscuți – Niculina și Serdaru. Comunicarea cu cei doi tineri începe o dată cu pașii de dans ai Niculinei, un ceremonial introductiv și ispititor: „în ritm lent, liturgic, alternând ca la procesiune pașii mari, cu scurte opriri pe loc" (140). După această întâlnire, Pandele începe un alt fel de viață, se pregătește prin spectacolul-ritual să retrăiască o experiență ratată în tinerețe și anume *coborârea orfică* într-o altă

dimensiune a lumii, de unde știe că există cale de întoarcere.

În **La țig.**, Gavrilescu este prins într-un dans al morții, deoarece *n-a ghicit*, adică nu și-a înțeles destinul și posibilitatea ce i se oferă de a transgresa timpul său limitat; în bordeiul țigăncilor, după ce a ratat proba la care fusese supus, Gavrilescu este prins în hora celor trei fete și învârtit în cerc până când amețește, pierde contactul cu realitatea și se simte purtat ușor printre fotolii și paravane; de-abia după ce se eliberează de preocupările cotidiene, i se mai oferă încă o șansă de a ieși din labirint.

DATA

Există puncte de răscruce pentru destinul general și zile însemnate pentru devenirea individuală, de aceea orice dată calendaristică este o poartă a timpului sau semn al unei coincidențe astrale. Noaptea sărbătorii de Sânziene reprezintă o punte spre limbajul Lumii, de aceea majoritatea personajelor lui Eliade capătă acces la memoria generală, intră într-un timp fabulos și descoperă mistere în această noapte. Crăciunul devine un semn al renașterii lui Pandele **(19 t.)**, iar noaptea de Înviere favorizează înălțarea lui Dominic **(Tinerețe...)** deasupra timpului istoric. Fiecare personaj este legat de o anume dată anticipativă sau de avertizare, o dată care îi creează presentimentul unei mari taine. Cel mai adesea revine data de 19, cod al armoniei, către care aspiră ființa; ziarul din nuvela *Pelerina* poartă data de 19 mai, iar el conține un mesaj pacifist și atrage atenția asupra faptului că *fiecare trebuie să știe să pună întrebarea justă*. Doctorul Zerlendi realizează că este invizibil pe data de 19 august. Cătălina **(NS)** o dată pe an, anume pe 19 octombrie, pătrunde într-un alt timp, trăiește în spațiul morții din care poate să revină miraculos, deși nu se știe până când: „avea expresia ei de la 19 octombrie, avea ochii de la 19 octombrie... nici ea nu-i poartă decât o singură dată pe an“ (194). Intimitatea cu misterul datei de 19 octombrie îi dă lui Ștefan sentimentul evadării din prezent: „i se păru că se prăbușește într-un timp fabulos, devenit aproape inimaginabil prin beatitudinile pe care le păstra, și făcu un efort deznădăjduit să revină la suprafață, să se reîntoarcă în prezent“ (ib.); în tarot, lama a nouăsprezecea este cartea Soarelui, simbol al armoniei, centru și *imago mundi*, reprezentând zodiacul, soarele cu șapte raze și ființa dublă.

Aproape toate personajele eliadești găsesc, sau numai intuiesc, o poartă de ieșire din realitate și ea este marcată de o dată repetată cu ostentație în destinul ființei. Există puncte ale timpului care avertizează și îndrumă, iar istoria generală se împarte în perioade. În **D.**, sfârșitul lumii este fixat în anul 2987.

Pentru Eliade însuși devenirea e marcată de semne revelatoare; în *Memorii*, afirmă că în anul 1937 (an ce revine adeseori și în scrierile sale literare, ca reper al istoriei) a simțit că s-a încheiat perioada de libertate, adică de *a face cultură*, singurul lucru *posibil* pentru români (I, 358).

DESCÂNTEC

Mod de manifestare a magiei cuvântului. În atmosfera stranie din romanul **Ș.**, personajele se află sub vraja unei păduri, un loc consfințit printr-o poveste de dragoste petrecută la începutul lumii și păstrată în memoria locurilor prin duhul ofidian, care a proferat blestemul repetării acestei povești; narațiunea este precedată de un descântec de dragoste care anticipă intrarea personajelor sub incidența misterului: „Tu șerpe bălaur / Cu solză de aur / Cu nouă limbe împungătoare, / Cu nouă cozi izbătoare /Să te duci la ea / Unde-o vei afla... / Și tu să n-o lași / Până ce ea, / Mândra mea, / Cu mine s-a întâlni / Și îmi va vorbi.“ Sub vraja acestui descântec intră Dorina; ea se visează eroina misterioasei povești și simte o neînțeleasă chemare spre insula iubirii, unde o așteaptă Andronic–Șarpele.

În **DCh**, descântecul trebuie să alunge duhurile necurate care au pus stăpânire pe Sanda: „... și văzui un zbârc roș, / Voia sângele să-i beie, / Zilele să-i ieie...“ (125) Dar cuvintele sunt insuficiente, deoarece vin prea târziu, când întregul spațiu este dominat de strigoi, pentru a cărui anihilare este nevoie de un ritual complicat și purificator.

DIONISIAC

În multe dintre studiile sale Eliade vorbește despre împăcarea dintre luminosul Apollon și labirinticul Dionysos, ca simbol al armoniei complete, prin *coincidentia oppositorum*. Nuvela **ÎCD** propune ideea că spațiul dionisiac devine o emblemă a *nenorocului românesc*, sentiment tragic, ale cărui dimensiuni nu sunt bănuite, deoarece el este camuflat în starea de transă colectivă. Orgia ritualică, de sorginte dionisiacă reprezintă o cale de inițiere și, chiar atunci când sensul ritualului s-a pierdut, se păstrează impresia importanței sale. Leana cântă prin cârciumi un cântec straniu intitulat „În curte la Dionis“ și ea știe vag că versurile

acestui cântec conțin un mesaj, pe care l-a uitat; întocmai ca și în misterele orfice, cântecul constituie un mijloc de inițiere pentru oamenii obișnuiți, incapabili de idealuri spirituale, dar care trăiesc inițierea în faza ei cea mai simplă, prin emoție și prin vaga intuiție a misterului. Rolul lui Dionysos este de a pregăti înălțarea apolinică; oamenii care petrec prin cârciumi sunt, fără să știe, purtătorii unui mesaj important și rolul lor este de a-l duce mai departe, până când amnezia generală va lua sfârșit, iar mesajul va fi descifrat de către un poet precum Orfeu. Spiritualizarea omului începe prin cultivarea plăcerii estetice, căci mesajul lui Orfeu este următorul: „schimbarea omului, mutația lui nu poate începe de sus, prin elite, ci de foarte de jos, de la oamenii de rând, cei care petrec noaptea în grădini și restaurante" (214), adică de la Dionysos spre Apollon.

Personajul lui Eliade este, de regulă, vrăjit, toropit, amăgit, incapabil de a ține pasul cu realitatea, într-o stare care ascunde un sentiment de nefericire profundă, de fapt, dorința dezlănțuirii și speranța salvării, cele două ipostaze ale ființei tragice, căci *apolinicul* (seninătatea) și *dionisiacul* (nemulțumirea obscură) sunt cele două fețe ale tragediei.

Termenul de *dionisiac* definește o categorie estetică, un tip de personaj, dar este și un atribut simbolic, iar în filozofie, exprimă o atitudine umană.

DISPARIȚIE

Temă și simbol semnificativ, dispariția reprezintă un mod de evaziune din realitate și o obligație majoră a ființei de a găsi singură drumul spre paradis, încă din timpul vieții. În proza lui Eliade *dispar* din planul realității case, păduri, vehicule și oameni, dar este vorba doar despre o altă dimensiune, camuflată, și de aceea se produc uneori și reapariții la fel de misterioase. Doctorul Zerlendi **(SDH)**, practicând tehnici yoghine, devine invizibil pentru servitorii săi, dar își dă seama că se află în același punct, din casa sa, însă în altă dimensiune a timpului; treptat, incursiunea lui în labirintul lumii supranormale se sfârșește: ajunge în Shambala, spațiul misterios al celor înțelepți, pe care îl descrie ca fiind învăluit într-o lumină verde, cu munți acoperiți de zăpadă, case *ciudate*, oameni fără vârstă, care comunică prin telepatie și care apără prin rugăciunile lor lumea normală, zguduită de forțe demoniace. În nuvela **Incog.**, Elefterescu, personaj care își făcuse un model din Siddharta, dispare în mod misterios în timpul unei petreceri, iar când reapare a doua zi în societate este cu totul schimbat; dispariția lui echivalează cu revelarea mitului pe care îl căuta: el și-a trăit până la capăt dorințele pământești, este potențial pregătit să devină Buddha. Scriitorul Pandele **(19 t.)** dispare, în mod inexplicabil, în noaptea de Crăciun. Dispariția sa presupune un alt fel de inițiere, prin intermediul spectacolului; el redobândește spațiul tinereții sale, de la vârsta lui Christ, când avusese prilejul să trăiască experiența lui Orfeu; repetând întâlnirea cu Euridice (actrița), el regăsește drumul spre lumea nevăzută, căci orice repetare înseamnă ritual. Ca și Orfeu, se va întoarce periodic ca să-i aducă secretarului său un buchet de 19 trandafiri. Tot asfel dispar și camioanele (în **La umbra...**), adică „trec într-un alt spațiu, cu alte dimensiuni decât dimensiunile spațiului nostru", un loc în care pătrund doar cei aleși, admiși în noua Arcă a lui Noe. Această lume nevăzută reprezintă paradisul ce trebuie recucerit și care se află la îndemâna tuturor, deși nu toți oamenii sunt dispuși să descopere că între viață și moarte nu există diferență. Cunoașterea lumii nevăzute este deschisă, dar oamenii refuză preocupările metafizice și metodele neconvenționale; rostul omului este tocmai de a găsi calea transcenderii într-un timp limitat, înainte de marele sfârșit, când *„Dumnezeu va spune: Messieurs, on ferme!"*

DUBLU (DEDUBLARE)

Simbolizează nevoia și totodată teama de repetare; în multe credințe, întâlnirea cu *dublul* reprezintă un semn nefast. Pentru iranieni, explică Eliade, existența terestră presupune lepădarea de ființa eternă, iar prin moarte, sufletul revine la condiția sa autentică; de aceea, la trei zile după deces, sufletul își întâlnește imaginea celestă – *daena* –, sinele său autentic (**Ist. cred.**, II, 369).

În literatură, mai ales în cea romantică, dublul este adversar și semn al apropiatei morți. În romanul **NS** apar două personaje a căror asemănare fizică dă naștere unor confuzii numeroase. Este vorba despre scriitorul Ciru Partenie și despre un modest funcționar de minister – Ștefan Viziru; acesta din urmă descoperă că toate acțiunile sale sunt anticipate de marele scriitor, a cărui popularitate îl complexează; el este confundat și oprit pe stradă de diverși admiratori ai romancierului, iar uneori nu își poate dovedi identitatea. Viața sa cuprinde evenimente care îl obligă

să-și amintească de Ciru Partenie ca despre un reper, dar și ca despre un geamăn privilegiat; Ștefan se căsătorește cu Ioana, fosta logodnică a lui Ciru, este obsedat de un nume (d-na Zissu) care se dovedește direct legat de adolescența scriitorului; preocupat de problema timpului, are revelația că ieșirea din timpul normat se află foarte aproape, la îndemâna fiecăruia, dar chiar atunci, Ciru Partenie publică o nuvelă (în care pune tocmai această problemă). Chiar și atunci când face aprecieri de circumstanță i se spune că același lucru a fost afirmat deja de către marele scriitor. Existența unui dublu în viața lui Ștefan îi creează personajului presentimentul morții; el nu trăiește, ci se află într-o permanentă așteptare, contemplând cu uimire semnele destinului, până în clipa în care știe că va muri. Ciru Partenie reprezintă un alter-ego rațional, incapabil de emoții autentice, în timp ce Ștefan își cultivă toate senzațiile; fiind incapabil de acțiune, cercetează cu atenție toate semnele vieții; el are sentimentul că se află în burta unei balene, senzație care se leagă, de asemenea, de simbolul dedublării. Eliberat de acest complex al lui Iona, în momentul în care descoperă (prin intermediul lui Anisie) că problema timpului poate fi rezolvată, Ștefan se rupe și de dublul său, însă eliberarea este amară și dureroasă: el capătă un complex de vinovăție când Ciru este ucis în locul său. Dublul conține și sugestia lui Ianus, zeul cu două fețe, care supraveghează intrările și ieșirile (*ianua* = poartă) și patronează începuturile (*ianuarie*); când Partenie moare, Ștefan găsește și el poarta morții. În altă ordine, relația eroului cu dublul său amintește și de nuvela eminesciană *Sărmanul Dionis,* în care umbra lui Dan rămâne în viața profană ca să-i consemneze evenimentele; Partenie este și el o umbră care condensează mica istorie în romane de succes. Așa cum spunea R. de Solier[16], umbra este o povară, căci „în plină zi ne dă certitudinea că există o zonă nocturnă sau cenușie, un abis unde sălășluiesc demonii oamenilor care înainte au văzut lumina". Ștefan se simte concurat și limitat de Partenie, mai ales după ce descoperă ieșirea din labirint, adică posibilitatea de eliberare.

Tot un gen de dedublare tratează și nuvela **ÎCD,** în care poetul amnezic, Adrian, se simte detașat de lumea profană și are conștiința unei ființe generale. El se regăsește și în condiția mitică a lui Orfeu, ca salvator al oamenilor, dar și în toți poeții care i-au urmat. Acestă viziune a întrupărilor multiple de-a

lungul timpului, precum și toate teoriile despre avatarurile ființei, despre metempsihoză, sunt expresii ale dorinței de prelungire dincolo de moarte, dar și proiecții ale labirintului interior. În aceeași nuvelă, Dionysos devine dublu al lui Apollon prin sugestia că mesajul orfic din cântecul lui Adrian este răspândit printr-un ritual dionisiac; cele două zeități opuse în mitologia greacă se completează aici, căci revelația lui Adrian este tocmai armonia contrariilor.

În **Tinerețe...,** Dominic Matei este îndrumat de un dublu, pe care inițial îl crede o întrupare a inconștientului său și care treptat se dovedește a fi însuși dublul său astral, matricea primordială, aflată în afara timpului, și de aceea cu acces la memoria eternă.

DUMNEZEU

În sens ortodox, Dumnezeu apare evocat în multe opere literare eliadești; despre sensul dumnezeirii, Eliade pare să vorbească fie din perspectivă budistă, fie de pe pozițiile filozofiei oculte, dar aceasta este doar o aparență; edificator în privința concepției sale despre Dumnezeu ni se pare fragmentul în care descrie jurnalul doctorului Zerlendi **(SDH);** confesiunea acestui personaj, indianist și yoghin practicant, deși grafiată în alfabet sanscrit, are ca moto un citat din *Evanghelia lui Ioan.* Cultura și experiența indiană a lui Eliade au contribuit la redescoperirea și traducerea în termeni universali a viziunii ortodoxe despre Dumnezeu. Eliade afirmă undeva: „Abia în India am înțeles temeiurile tradiționale ale vieții țăranului român"[17]. S-ar putea spune, în continuarea acestei idei, că Eliade a identificat în imaginea Dumnezeului ortodox trăsături și funcții ale dumnezeirii generale. Dumnezeu care a creat lumea românească este un *deus otiosus,* un creator epuizat, nefericit și îndepărtat (în legendele bogumilice pe care Eliade le comentează). În sens mistic, Dumnezeu se află dincolo de timp; ideea apare în toate tradițiile arhaice, în care lumea este distrusă pentru a fi anulat timpul istoric. Orice regenerare înseamnă regăsirea lui Dumnezeu. Năzuința omului de a se întoarce la paradisul pierdut echivalează cu găsirea lui Dumnezeu, cu existența mistică însăși, iar acest ideal nu este numai creștin; Eliade îl consideră „un dat uman universal, de o incontestabilă vechime" (**IS,** 208). Sensul întrupării lui Dumnezeu în istorie, prin Isus Christos, reprezintă o teofanie totală și totodată și particularitatea cea mai însemnată a creștinismului (ib., 210); din

acest motiv, semnele devenirii există nu numai în Cosmos, ci și în istorie (fie ea generală sau cotidiană): „Creștinul este deci îndrumat să se apropie de orice eveniment istoric cu *teamă* și *cutremurare;* pentru că, în ochii lui, cel mai banal eveniment istoric, deși continuă să rămână *real* (adică: istoricește condiționat), poate să ascundă o nouă intervenție a lui Dumnezeu în istorie; în orice caz, un astfel de eveniment poate avea o semnificație transistorică, poate fi încărcat de un mesaj. În consecință, pentru creștin viața istorică în sine este aptă să se umple de slavă" (ib., 212). În acest sens, Eliade afirmă că în fața lui Dumnezeu toate evenimentele sunt valoroase și „pentru cine nu crede în El, zice în fața istoriei..." (**MVM,** 153). Un personaj din **NS** spune că toate amintirile oamenilor sunt păstrate de Dumnezeu și regăsite dincolo de moarte. În nuvela **O fotografie...,** Dumitru nimerește din greșeală la Biserica Mântuirii, unde un impostor ce-și spunea *doctorul Martin* face vindecări miraculoase; Dumitru îi arată o fotografie a soției lui, care era bolnavă și știe chiar atunci că miracolul s-a împlinit: Thecla se vindecă și întinerește. Dumitru îl găsește pe Dumnezeu, din întâmplare, pentru că era pregătit să-l găsească oriunde. Ca toate misterele lumii, Dumnezeu este camuflat, iar camuflajul nu poate fi penetrat de cel care se cramponează de timpul istoric: „Așa cum este Dumitru, cu credința lui naivă, idolatră și vană e mai aproape de Dumnezeul adevărat decât noi toți. Și tot el are să-l vadă cel dintâi, când Dumnezeu adevărat își va arăta din nou fața nu în biserică, nici în universități, ci se va arăta pe neașteptate, deodată, aici între noi, poate pe stradă poate într-un bar, dar noi nu-l vom recunoaște și nu vom mărturisi pentru El..." Situat dincolo de istorie, Dumnezeu poate fi întâlnit prin anularea timpului profan; toate personajele care trăiesc experiența ieșirii din timp îl caută – conștient sau nu – pe Dumnezeu.

Deși Eliade nu vorbește totdeauna explicit despre Dumnezeu, el transfigurează starea de contemplație mistică pe care o poartă în sine el însuși prin spiritul său profund ortodox, sau, cum spune Culianu, *fatalmente ortodox,* căpătat prin experiență personală și românească: „Exemplul cel mai sublim al acestei paradoxale etici ortodoxe căreia Mircea Eliade îi este victimă predilectă mi-a fost dat de soția sa, Christinel Eliade. Capitolul de față este menit să se încheie printr-o parabolă ce-i va explica poate unui francez

deznădejdea dintotdeauna de a fi român și orgoliul insurmontabil ce o însoțește tot timpul. Sunt cunoscute sentimentele exilaților români de toate culorile pentru Stalin, care, ocupându-le patria, i-a dat pradă unei soarte dramatice. Or, auzind la radio știrea morții lui Stalin, pe care îl știa vinovat, între altele, de agonia poporului român, Christinel Eliade s-a grăbit să caute o biserică. A intrat înăuntru. A aprins o lumânare și s-a rugat pentru sufletul lui Stalin."[18] Această relatare pe care Culianu o așază în încheierea cărții sale despre Eliade sintetizează nu numai etica ortodoxă, dar și un mod de a fi și de a cunoaște lumea și semnele ei, căci iubirea în acest înțeles nu numai că purifică ființa dar o și eliberează de sub teroarea evenimentului, adică a istoriei, iar cel eliberat de lumea orânduită poate să înțeleagă sensul camuflării, are acces la memoria universală, sau se regăsește în Dumnezeu pentru că Dumnezeu este acolo unde îl găsește fiecare.

ECUAȚIE

În sens matematic, reprezintă tot o cale de cunoaștere a lumii, dar una primejdioasă. În nuvela **D.,** eroul caută sensul universului prin punerea timpului într-un sistem logic, pe care el îl numește *ecuația ultimă;* iluminat prin meditație metafizică, el are revelația că ar trebui să fie și poet, ca să poată trece dincolo de realitatea obiectivă; la Eliade apare deseori afirmația că ocupațiile îndumnezeite sunt, în ordine, matematica, poezia și metafizica. Fiind o primă treaptă în descoperirea adevărului absolut, matematica e menită să creeze premisele unei schimbări fundamentale în abordarea lumii, în instituirea unui nou sistem de valori, sau în adoptarea altor metode de cunoaștere decât cele unanim acceptate. Ecuația absolută a lui Dayan demonstrează că timpul poate fi comprimat în ambele direcții, și către viitor și înspre trecut, ceea ce face ca totul să fie posibil, iar primejdia constă în faptul că omul se poate substitui lui Dumnezeu, dar unuia neavizat, ignorant și gata să distrugă lumea din greșeală.

ELIXIR

Alături de piatra filozofală și de Graal, elixirul reprezintă esența cunoașterii, adevărul ultim, dar și băutura miraculoasă care vindecă, întinerește și conferă nemurirea; în opera literară apare doar cu funcție medicinală; este vorba despre elixirul descoperit de doctorul Aurelian Tătaru, un lichid incolor căruia el îi spune apa de la fântâna

tinereții. Cele trei paciente tratate cu acest medicament misterios se vindecă și întineresc; două dintre ele dispar (pleacă din țară sau poate mor), iar cea de-a treia duce o existență dublă – șase luni din an este tânără și în celelalte șase îmbătrânește. Ea devine un monstru, o aberație a naturii care își ucide din greșeală salvatorul. (v. și **ADAM**)

EPIFANIE

Prin acest termen, Eliade definește orice semn care revelează misterul, reunește sensuri majore ale existenței sau semnifică și dezvăluie rădăcinile adânci ale semnificației respective; de pildă, emblema unui animal lunar, cum ar fi ursul, totalizează atât semnificații ale lunii cât și destinul omului în cosmos; de aceea, revelația pe care o declanșează face ca această emblemă să fie o epifanie; toate amuletele pe care e prezentă luna participă la sacralitatea lunii; toate reprezentările lunare (secera, semiluna, luna plină) sunt „epifanii diminuate ale astrului", dublete sau substitute **(TIR).** Semnele care consacră dezvăluirea misterului sau pe cea a divinității – eveniment care trezește sensul omului în univers –, semnele de acest fel sunt epifanii. Chivotul lui Moise, *omphalos*-ul, *apariția* mașinii lui Ștefan **(NS),** ascensorul care îi revelează lui Adrian că a urca sau a coborî e același lucru **(ÎCD)** au un astfel de rol – simbolic și revelator totodată, sunt manifestări care iluminează ființa și o pun în legătură cu sacralitatea.

ESCHATOLOGICE (SIMBOLURI)

Eschatologia se referă la orice doctrină despre scopurile ultime ale universului și ale umanității, pune problema sfârșitului lumii, a judecății de apoi sau a altei ere ce se va instala după epuizarea istoriei actuale. Eliade fixează anul 1987 ca început al erei benefice și 2987 ca dată a sfârșitului **(D.).** Deseori vorbește despre o evoluție psihologică **(La umbra...),** sau despre căi de evadare în eternitate. Principalele simboluri eschatologice, transfigurate de Eliade într-o viziune optimistă asupra devenirii umane sunt *arca, ascensorul, memoria, nunta.* Toate propun un mod de abolire a timpului profan.

ETERNITATE

Reprezentând o ipostază a dumnezeirii și fiind un spațiu al libertății absolute, temă și simbol important, eternitatea exprimă o năzuință arhaică a omului de a scăpa de sub teroarea timpului și a

istoriei; pentru indieni, această eliberare înseamnă găsirea momentului favorabil pentru a ieși din timp; pentru creștini, eternitatea presupune identificare totală cu timpul lui Christos. Personajele lui Eliade evadează din timpul profan pentru că descoperă hierofaniile care leagă lumea de eternitate, sau pentru că au revelația adevăratului sens al morții. (v. **EVADARE, TIMP, MOARTE**)

EVADARE

Constituind un mod de respingere a realității, de cunoaștere a absolutului, ieșirea de sub teroarea timpului și a duratei implică o experiență metafizică în planul devenirii, căci așa cum spune Nae Ionescu, evaziunea este principala problemă a metafizicii, iar formele ei sunt întruchipate de *pelerin* – care evadează în lumi insolite –, de *mirele mistic* – care ajunge la Dumnezeu prin iubire – și de *ascet* – cel care tinde spre perfecționarea vieții.

Eliade pare să adopte simbolul evadării în sensul libertății budiste, vorbește despre identificarea cu esențele lumii în sens yoghin, definește eternitatea ca regăsire a individului în totalitate, în maniera lui Plotin și a gnosticilor, dar nu se poate spune că acceptă integral o poziție sau alta. El traduce în termenii lumii sale creștin-ortodoxe marile revelații ale omenirii. Doctorul Zerlendi își scrie experiențele yoghine în alfabet sanscrit, dar alege un citat biblic pentru a atrage atenția asupra faptului că doar ambalajul este exotic, tot astfel cum Eliade vorbește despre evadare ca despre o cale de mântuire. În budism, așa cum explică Eliade, evadarea din timpul normat înseamnă eliberarea de sub *legea karmică,* ceea ce e posibil doar prin *arderea totală* a unei vieți viitoare **(MVM,** 148), adică întoarcerea de-a lungul timpului pentru cunoașterea vieților anterioare. Simbolic, camera de hotel a lui Ștefan Viziru **(NS)** exprimă nu numai dorința de regăsire a unei experiențe din copilărie (camera *Sambô*), ci are aceeași valoare cu asceza lui Zerlendi sau cu retragerea lui Zalmoxis din lume, adică este o pregătire, o evadare parțială și inițiatică prin care personajul își precede marea evadare din final. De asemenea, tot tehnici de evadare sunt și teatrul, poezia, cântecul, rugăciunea, adică jocul (spectacol-ritual), arta și contemplația mistică; evadarea face parte din esența umană, este o condiție a devenirii și, în ultimă instanță o obligație. Ideea apare clar formulată în romanul **19 t.,** unde Ieronim Thanase spune: „Evadarea

[...] nu implică țări, orașe, sau continente necunoscute. *Evadezi* doar din timpul și spațiul în care ai trăit până atunci, timp și spațiu care, într-un viitor, din nefericire destul de apropiat, vor echivala cu o existență perfect programată într-o imensă închisoare colectivă. Urmașii noștri, dacă nu vor ști să descopere tehnicile de evadare și să utilizeze *libertatea absolută*, care ne este *dată* în însăși structura condiției noastre de ființe libere deși încarnate, urmașii noștri se vor considera cu *adevărat* captivi pe viață, într-o temniță fără uși și fără ferestre – și, în cele din urmă, vor muri. Căci omul nu poate supraviețui fără credința într-o libertate posibilă – oricât ar fi ea de limitată – și fără speranța că într-o zi va putea dobândi, sau redobândi, această libertate..." (233). Partenie **(19 t.),** împreună cu fiul său și cu logodnica acestuia, trec într-o altă dimensiune a timpului; ei găsesc o cale de a se întoarce de-a lungul propriei vieți, până într-un moment favorabil evadării (și anume atunci când Euridice l-a chemat pe Partenie în infern) și izbutesc să treacă într-o altă dimensiune, căci sunt pregătiți printr-un ritual îndelungat, cel al spectacolului teatral. În planul lumii profane, evadarea înseamnă moarte; Dayan evadează în paradisul pe care i l-a revelat Jidovul rătăcitor, deși pentru realitatea limitată el moare în spital, sub arestul Securității. Pentru Darie (din nuvela **I.**), moartea înseamnă o întoarcerea la paradisul pe care îl cunoaște el (strada Toamnei), iar pentru Gavrilescu **(La țig.)** și Ștefan **(NS)** moartea-nuntă reprezintă tot un mod de evadare.

FEMININ

Sufletul lumii și principiul nașterii și-al morții. Goethe încheie *Faust* cu versurile „Etern-Femininul ne / Trage în sus", iar interpretările care s-au dat acestor versuri se concentrează în jurul ideii că esența autentică a lumii este iubirea purificatoare, celestă, opusă erosului a toate-începător; sintagma goetheană *Etern-Femininul* semnifică puterea eliberatoare a naturii, spiritul care face și desface lumea, forța care rupe încorsetările rațiunii și ale materiei, iar prin aceasta deschide calea mântuirii.[19] Am pornit de la aceste sensuri ale femininului, deoarece Eliade a meditat asupra lor (cel puțin pe calea interpretării metafizice a lui Nae Ionescu), iar uriașa informație despre acest simbol, adunată în întreaga sa operă științifică l-a condus spre o viziune apropiată. Eliade ajunge la concluzia că, în majoritatea miturilor și credințelor lumii, epifaniile nașterii (mai ales

cele care sugerează imaginea Gliei ca matrice a materiei) sunt asociate morții; ideea se completează cu numeroase simboluri, sau obsesii (între care visele sau faptul că lexemele *mamă* și *moarte* au în aproape toate limbile indo-europene aceeași rădăcină). De aici s-au născut o serie de simboluri care conduc spre ideea că moartea înseamnă o întoarcere la origini, către o altă naștere sau devenire; astfel, izolarea într-un spațiu închis ca pregătire pentru moarte, peșterile sihaștrilor, mormântul nu reprezintă decât evocări ale stării embrionale și, prin aceasta, ale nașterii sau renașterii; de aceea spiritul materiei în devenire este feminin, este haosul de dinainte și de dincolo de lume care ispitește și terorizează ființa, căci în esența lui omul este dominat deopotrivă de chemarea vieții și de teroarea morții, mistuit de *dorul eternei reîntoarceri la origini*. În opera literară, simbolul feminin apare cel mai bine ilustrat în viziunea morții mioritice. Nunta în moarte devine o cale de salvare (în **La țig.**), sau de transcendere a istoriei opresive **(NS).** În nuvela *Podul* esența lumii este numită Marea zeiță, care ucide și dă șansa renașterii, ea este soarta, adică norocul și nenorocul ființei: „Vă vorbeam de un grup de femei tinere și frumoase care apar deodată, din nevăzut, în sufragerie și izbucnesc în râs. [...] Una din ele este Magna Mater, marea zeiță, spuneți-i Afrodita dacă vreți, deși numele ei sunt fără număr. Aproape întodeauna, într-un grup de femei tinere și frumoase, una din ele este o mare zeiță, dar cum s-o recunoști? nu știe nimeni asta, nu o știe nici chiar ea însăși." (76) Aceeași metaforă apare și în **La țig.:** Gavrilescu are șansa de a cunoaște spiritul lumii, dar nu ghicește care dintre cele trei fete este țiganca, el nu o poate recunoaște pentru că și-a ratat iubirea și prin aceasta și calea înălțării. Este condamnat la o nouă existență în care i se dă iară șansa de a o iubi pe Hildegard, adică de a cunoaște iubirea profană, a tuturor începuturilor. (v. **NUNTĂ, MOARTE**)

FERICIRE

Pentru Eliade, fericirea este o cale mistică de atingere a absolutului. Starea contemplativă, detașarea, beatitudinea generată de vecinătatea misterului creează premisele devenirii și toate sunt ipostaze ale fericirii. Iubirea aproapelui și bucuria de a descoperi lumea, *agapé*, cum numea Culianu starea de a fi a lui Eliade, reprezintă atributul celor care știu, adică al celor *fericiți*. Ștefan (personajul din **NS**), un alter-ego al autorului, plutește într-o stare de amăgire, de

vrajă sporită de semnele pe care i le revelează soarta sa. Tot fericit este și Dumitru **(O fotografie...),** pentru că el trăiește în mister și în intimitate cu spiritul lumii, nu știe să se îndoiască și să-și pună întrebări existențiale. Tot o cale de fericire este și moartea eliberatoare a celui care și-a pus întrebarea corect. Darie (din **I.**), strălumînat de intimitatea morții, trăiește cu beatitudine și anticipativ clipa în care trupul său va zăcea în lanul de porumb; el aleargă spre lan „cu o bucurie uitată, copilăroasă, simțindu-se copleșit de o beatitudine totală, fără înțeles" (249). Eliade dă un sens original și *Fericirilor* evanghelice, dintre care cea potrivită pentru români este „Fericiți cei săraci cu duhul, căci a lor va fi împărăția Cerurilor"; el asociază sentința biblică lui Parsifal: cel care întreabă unde se află Graalul intră în categoria celor *fericiți și săraci cu duhul,* pentru că el are harul de a pune întrebarea așteptată, fără să știe că doar simpla ei rostire poate regenera lumea: „Au fost mulți săraci cu duhul în toată lumea asta a noastră, dar cel mai faimos tot Parsifal a rămas, căci a fost singurul care a întrebat: unde se află potirul Sfântului Graal? [...] Halal de Graalul care ne-a fost nouă [românilor] ursit să-l căutăm. Să-l căutăm și să-l găsim!" (*Pelerina,* 353) Nu cred că este vorba aici despre dezamăgirea celui care află că răspunsul la întrebarea capitală este foarte simplu, pentru că acela rămâne nedumerit și se blazează, poate. Cred, mai degrabă, că Eliade se referă la faptul că numai cei desprinși de istorie, de convenințe, care pot trăi aventura cu deplină implicare cu *autenticitate* (spune Culianu), ca Parsifal sau Don Quijote, știu să-și pună *întrebarea justă,* legată de sensul căutării și nu de rezultatul ei, căci adevăratul rost al ființei nu este să găsească Graalul, ci să știe la ce folosește, dacă merită căutat, dar mai ales să înțeleagă jocul și sensul *căutării.* Fericirea celui care găsește Graalul constă în faptul că nu cunoaște fericirea de a nu-l găsi. (v. și **GRAAL, MESAJ**)

FIU

Simbol al dedublării, mod de repetare și de prelungire a ființei, fiul cuprinde în sine metamorfoza continuă a timpului care moare și renaște la infinit. Intermediar între origini și sfârșit, fiul constituie, în interpretarea lui Nae Ionescu, o ipostază a Trinității, legătura posibilă între om și divinitate: „Dumnezeu în ipostaza Tatăl, reprezintă existența pură, iar în ipostaza Sf. Duh, reprezintă pe Dumnezeu în noi. Între Dumnezeu

Tatăl și Dumnezeu Sf. Duh stă Dumnezeu Fiul, care este – după metafizica creștină – logosul devenit trup, adică forma în care noi putem să-l înțelegem pe Dumnezeu. Hristos, adică Dumnezeu Fiul, este mijlocitorul care face legătura între Dumnezeu Tatăl și Dumnezeu Sf. Duh, adică între Dumnezeul [...] care creează existență și Dumnezeul care este în noi".[20] În legătură cu acest sens, Eliade îl compară pe Christos cu Orfeu (în **ÎCD, 19 t.**) și găsește că sacrificiul christic, tot o coborâre în infern, a avut intenția de a schimba lumea (v. **Orfeu**). Christos este mesagerul divin, al cărui mesaj a rămas parțial neînțeles. În literatură apare frecvent tema fiului risipitor, a fiului regăsit; în romanul **19 t.,** Laurian Serdaru vine să-și cunoască tatăl și îl ajută să-și conștientizeze rolul; tatăl (Anghel Dumitru Pandele) este un romancier celebru, care în tinerețe a scris teatru, dar a abandonat această preocupare, din cauza unei experiențe ale cărei detalii le-a uitat, rămânând doar cu o impresie nelămurită și stranie; Laurian și logodnica lui, Niculina, îl determină pe A. D. P. să se întoarcă la creația dramaturgică, îi stârnesc interesul pentru teatrul experimental, ceea ce va declanșa anamneza scriitorului; el își amintește întâmplarea din tinerețe, anume o întâlnire secretă și romantică, în noaptea de Crăciun, cu actrița care interpreta rolul Euridicei, mai târziu – mama lui Laurian; în acea noapte, a văzut prin fereastră o femeie blondă care i-a zâmbit și i-a făcut semn să păstreze secretul. După aproape treizeci de ani de la această întâmplare, Pandele află că are un fiu prin intermediul căruia descoperă libertatea absolută și înțelege sensul întâmplării uitate (v. **MOARTE**). Laurian, Niculina și A. D. P. trec în altă dimensiune a lumii, mai exact dispar din realitatea cunoscută. Pandele poartă în sine o experiență neobișnuită, dar ale cărei sensuri au rămas camuflate, dintr-un omenesc sentiment de frică; apariția misterioasă a fiului reprezintă un semn, anume al întoarcerii la întâlnirea cu Euridice, adică în momentul în care i-a fos deschis drumul spre infern, spre o altă devenire. Fiul devine astfel *calea,* în sens biblic, reînvierea prin moarte. În romanul **NS,** personajul principal, Ștefan Viziru, are un fiu a cărui moarte este premonitorie, reprezintă un alt semn pentru destinul lui Ștefan: eliberarea sa prin experiența morții. Majoritatea personajelor nu au copii sau nu au părinți, legăturile lor cu timpul sunt labile și de aceea trăiesc cu fascinație ispita ieșirii din durată.

FLUTURE

Simbol al învierii, al ieșirii din mormânt, aproape în toate credințele, fluturele este asociat sufletului. Evocă aripa înălțării, idealul omului de a zbura spre alte lumi, dar și metamorfoza, în primul rând transformarea continuă a timpului, și prin ea – moartea.

Insectarele cu fluturi din casa generalului Calomfir **(Unif.)** reprezintă o imagine a timpului conservat, căci Ieronim și Antim își desfășoară existența într-o permanentă legătură cu spiritul Generălesei, adică într-un trecut semnificativ, pentru că timpul lor este mort; acțiunea se petrece în anii '50, sub *teroarea istoriei,* când din familia Calomfir nu mai rămăseseră decât doi descendenți; casa nu fusese confiscată, încă, pentru că era în ruină, urma să fie dărâmată, iar Ieronim să se mute într-o casă care aparținuse tatălui său și unde chiriașii îi promiseseră să-l *tolereze* în două camere. Generăleasa îi spusese lui Ieronim că prin spectacol va reuși să ignore timpul și să supraviețuiască. Aici, camera împodobită cu insectare de fluturi este un semn al unei lumi silite să moară, lumea interbelică, și care a găsit calea conservării, camuflării în spectacol sau în oglinda acoperită cu perdeaua de catifea; fluturii lui Antim sunt „cei mai mari, mai frumoși, mai extravagant colorați fluturi, așa cum [Iconaru] nu mai văzuse nici în muzeu". Fluturele reprezintă aici timpul stagnat în momentele lui eroice și exemplare, mostra după care va fi cândva refăcută istoria. Este vorba aici despre valori pregătite să reziste timpului opresiv.

O altă semnificație a simbolului, apare în **Tinerețe...,** unde realitatea istorică a lui Dominic Matei nu mai coincide cu realitatea lui, subiectivă; Eliade prezintă povestea lui Ciuang-Tze care se visează fluture, care la rândul lui visează că e om și în această ipostază se visează fluture, până când distincția dintre vis și realitate dispare. Aici fluturele semnifică metamorfoza timpului și infinitatea planurile sale.

După ce visează năluca domnișoarei Christina, Egor descoperă în cameră un fluture de noapte care se zbate deznădăjduit în lumina lanternei; de data aceasta, fluturele devine simbolul sufletului celei moarte, prins între viață și neant **(DCh).**

FOC

Element primordial și stare a materiei, focul are funcții magice, fascinează și subjugă ființa, are atribute sacre, căci el purifică materia și transmite forța dumnezeiască. Simbol al Spiritului Universal, al forțelor dezlănțuite, focul are pentru Eliade atât origine divină cât și demoniacă. În romanul **DCh,** focul mistuie conacul boieresc, purificând spațiul blestemat și demonizat, dar totodată anunță fascinația lui Egor, intrarea lui în lumea strigoilor; inițial, focul e „o umbră sângerie" – imaginea anticipând scena în care Simina zace însângerată pe mormântul Christinei –, apoi, după ce Egor străpunge inima strigoiului, focul devine atotstăpânitor: „o limbă uriașă de foc" ce se înalță din „aburul albăstrui". Imaginea sugerează starea hipnotică în care intră personajul copleșit de o dureroasă deznădejde și apoi de blestemul singurătății, când pentru el focul e o „aripă fără început și fără sfârșit".

În nuvela **SDH,** doctorul Zerlendi se eliberează de lumea materială, concentrându-se asupra focului: „... își fixase mintea asupra unui recipient cu jăratic, încercând să pătrundă esența *focului,* să regăsească acest foc în întregul cosmos, asimilându-și în același timp *principiul* lui, identificându-l în atâtea procese din propriul său trup, reducând infinitatea de arderi care alcătuiesc laolaltă universul și fiecare organism în parte la același element incandescent din fața ochilor săi." (240) El pătrunde în *lumea somnului* și surprinde curgerea materiei în proiecții plasmatice, luminoase, adică *lumea nevăzută,* descompusă în elemente esențiale, între care focul oferă viziunea cea mai adecvată modului uman de percepție, căci se înscrie între imaginile arhetipale înregistrate în subconștient; aici focul este „punctul de sprijin", poarta de trecere spre altă perspectivă a lumii.

FULGER

Simbolizând iluminarea spirituală și totodată forța neîndurătoare a cerului, fulgerul este asociat zeilor tutelari și războinici (Zeus, Zalmoxis, Dumnezeu). Eliade definește fulgerul ca simbol al sacralității care transformă lumea: „brusca manifestare luminoasă a trăsnetului sfâșiind întunericul a fost valorificată ca *mysterium tremendum* care, transfigurând lumea, umple sufletele de o teroare sacră. Se consideră că persoanele ucise de trăsnet au fost răpite la cer de zeii furtunilor, iar rămășițele lor pământești sunt venerate asemenea moaștelor. Cel care supraviețuiește unei asemenea experiențe suferă o transformare radicală; de fapt, începe o nouă existență, este un om complet nou." (**MA,** 14)

Dominic Matei (din **Tinerețe...**), un bărbat în vârstă de 70 de ani,

bolnav de scleroză, este lovit de fulger în noaptea de Înviere, când tocmai hotărâse să se sinucidă. În urma acestei experiențe, care ar fi trebuit să-l ucidă, nu numai că supraviețuiește, dar întinerește, pare un tânăr de 30–40 de ani și capătă o memorie fabuloasă. El se ridică deasupra timpului său, are acces la memoria universală, adună date esențiale despre evoluția umană și pregătește un fel de Arcă a lui Noe, menită să ajute la reconstituirea civilizației, după Apocalips. Când misiunea lui se încheie, după o incursiune de un secol în viitor, el se întoarce în vremea sa, la origini și la haosul inițial: este lovit de amnezie și moare. Fulgerul înseamnă aici regenerare și prin ea ridicare deasupra timpului, dar cum esența ființei este dorul originilor, ca și în basmul *Tinerețe fără bătrânețe...*, eroul este învins de chemarea începuturilor sale; legătura cu originea este definitivă, de nedesfăcut. Experiența lui Dominic devine un ritual al înălțării lui Christos, căci personajul este dominat de gândul morții în noaptea sacră a Învierii; fulgerul descinde din *lux*, din lumina divină și de aceea deschide poarta spre eternitate. Alt personaj, din aceeași narațiune, Veronica Rupini, are un accident în urma căruia vorbește limba sanscrită, se identifică unor personaje misterioase, recăpătând memoria avatarurilor ei anterioare; șocul este declanșat în timpul unei furtuni cu fulgere. Lumina interioară este trezită prin imixtiunea fulgerului; el face să germineze sămânța din suflet. Este vorba despre Floarea de Aur, metaforă a elixirului vieții în tradițiile taoiste (comentată de Eliade în **MA,** 41).

GROTA

Loc de meditație, de regăsire a originilor, grota este mormânt și uter totodată. Eliade însuși afirmă că atunci când nimic nu-i va rămâne de făcut, se va retrage într-o grotă care îl așteaptă în Himalaya. Simbol al îngropării de viu, grota reprezintă un loc inițiatic, care imită starea embrională a ființei și prin aceasta evocă originile, întoarcerea de-a lungul timpului, recuperarea memoriei eterne.

În **Tinerețe...,** Veronica, surprinsă de o furtună în munți, se salvează adăpostindu-se într-o grotă, a cărei ieșire este astupată de stânci. După această experiență a *îngropării*, ea nu poate vorbi decât în sanscrită, iar treptat în dialecte indice uitate. Se întoarce de-a lungul istoriei până la începuturile omenirii, reconstituind prin propriile-i existențe anterioare evoluția limbii; informațiile sunt adunate de

către Dominic Matei pentru *arca* salvatoare. Eliade consideră tradiția retragerii într-o grotă un ritual iranian care s-a răspândit și perpetuat la toate popoarele indo-europene; grota este un univers în miniatură, reprezintă „cealaltă lume și de asemenea întregul univers"; ea nu este doar un loc tenebros și subteran ci un „spațiu sacru și, în cele din urmă total, constituind o lume în sine" **(De la Zal.);** de aceea conferă puteri regeneratoare, de ieșire din timpul istoric sau de reîntoarcere *in illo tempore*. Aceeași semnificație o are pușcăria pentru Biriș **(NS)** și Zevedei *(Pelerina)*.

GRAAL

Reminiscență a credințelor celtice, peste care s-a suprapus mitul creștin al reînvierii spiritului christic, vasul ce păstrează sângele Mântuitorului, sau elixirul vieții, asociat uneori cu recipientul marilor secrete (cornul abundenței, cartea sacră sau cornul vindecător al inorogului), iar alteori cu piatra filozofală, Graalul este un simbol al iluminării care conține în sine dorințele majore ale omenirii. Căutarea Sfântului Graal simbolizează capacitatea omului de a-și pune întrebări asupra sensului vieții, adică de a căuta adevărul și mântuirea.

Eliade are un studiu de tinerețe – *Un amănunt din Parsifal*[1] – în care cercetează personajul lui Chrétien de Troyes și ajunge la concluzia că este comparabil cu Don Quijote; Parsifal nu este un cavaler glorios, ci unul comic, el îi amuză pe cei din jur prin purtarea necioplită, prin dorința ostentativă de a respecta legile curtoaziei, dar ajuns la curtea Regelui Pescar, pune întrebarea necesară, așa după cum fusese învățat; regele este bolnav și nici un leac nu-i mai este folositor; numeroși cavaleri încearcă să-i vorbească înainte de venirea lui Parsifal, dar ei emit întrebări de convenință, la care nu așteaptă cu adevărat un răspuns. Întrebarea lui Parsifal pare să nu aibă legătură cu boala regelui, căci el întreabă unde este Graalul, dar îndată după această întrebare, regele se însănătoșește și devine tânăr. Ca și Don Quijote, Parsifal își trăiește cu implicare și seriozitate jocul, căci amândoi sunt dăruiți – primul cu putința *visului* și celălalt cu cea a *harului*. Sensul întrebării lui Parsifal se leagă de destinul ființei, și anume de a-și pune întrebări despre rostul lumii și al vieții, iar când nimeni nu mai pune întrebări, universul intră în disoluție: „Când omul uită să se întrebe în ce parte stă izvorul mântuirii lui, se ofilesc câmpurile și se-ntristează, sterpe, păsările. Lumea ar intra în boală și ar degenera, ca și viața din castelul

Regelui Pescar „dacă n-ar exista în fiecare țară, în fiecare moment istoric, anumiți oameni dârji și luminați, care *să-și pună întrebarea justă...*" (168)
Adevărul este simplu și infinit, de aceea nu răspunsul stimulează evoluția umană, ci căutarea lui perpetuă. În nuvela *Pelerina,* acțiunea se petrece în era comunistă, într-un timp istoric agonizant, când lumea a renunțat să mai caute calea mântuirii. Într-o zi încep să apară erori semnificative în cotidianul artificial, Scânteia, și ele se dovedesc a fi mesaje cifrate, care trezesc interesul anumitor oameni, anume extremele societății: Zevedei (un om exclus din societate) și cei care conduc. Greșelile de tipar construiesc, printr-un cifru complicat, mesaje pacifiste în toate limbile. Mesajul pentru români este următorul: „Fericiți cei săraci cu duhul, căci a lor va fi împărăția Cerurilor!" Prostia proslăvită aici este explicată prin povestea lui Parsifal, care se face ridicol pentru cei din jur, este un cavaler care nu cunoaște regulile cavalerilor medievali, dar care pune întrebarea capitală. Tot astfel românilor le-a fost dat „să caute și să găsească Graalul", spre nefericirea lor. Eliade pune aici problema din perspectiva regimului comunist blocat într-un ideal, dar face și o subtilă încercare de a transmite mesajul cuprins în povestea lui Parsifal, anume că istoria care nu are oameni capabili să-și pună întrebări despre mântuire este condamnată să moară.

HAOS

În toate cosmogoniile se vorbește despre un univers infinit și haotic din care se organizează periodic lumea; haosul precede Creația și anunță sfârșitul. Simbolic, orice confuzie sau deformare a materiei, orice deranjare a valorilor evocă starea inițială a cosmosului și prin ea o experiență de excepție, care înnoiește sau schimbă un destin, o istorie. Gavrilescu **(La țig.)** rătăcește prin labirint, printre obiecte a căror formă o percepe vag; trăirea sa seamănă cu o mistuire, cu moartea, dar legăturile sale cu lumea nu au fost definitiv întrerupte: el primește semne ale unei vieți ce continuă fără el, aude „voci și zgomote și scaune trase pe parchet, parcă un întreg grup s-ar fi ridicat de la masă și s-ar fi îndreptat înspre el." De aceea haosul generează o renovare a personajului în același univers de care el este prins, însă într-o altă durată istorică, iar transformările pe care timpul le-a operat sunt atât de derutante, încât pentru Gavrilescu înseamnă tot haos, o

dereglare a lumii pe care numai el o simte, întrucât doar lumea lui interioară se recreează într-o altă dimensiune: în moarte. Tot o formă de haos este și amnezia lui Dominic Matei **(Tinerețe...),** căci înseamnă degringoladă, confuzie, mixtură fără sens a tuturor informațiilor stocate în mintea sa. După ce trăiește o nouă existență de aproape 100 de ani în viitor, se reîntoarce la origini și haosul se reinstalează; redevine amnezic și moare. În romanul **19 t.,** ideea că începutul și sfârșitul sunt identice este ilustrată prin spectacol, mai exact printr-o piesă intitulată *La început a fost sfârșitul,* în care creația artistică devine un reflex al Zidirii lumii. Pandele își explică astfel opera: „La început a fost ceea ce va fi și la sfârșit și apoi din nou la început – la început a fost haosul. Dar din acest haos va lua ființă o lume nouă, căci spre deosebire de celelalte haosuri și neanturi pe care le cunoaștem, vai! atât de bine – acesta va fi un haos cosmologic. Din el se va crea Universul imaginar [...], un univers dramatic, adică creat anume pentru spectacol..." Din acest motiv, piesa sa începe prin replici ininteligibile, prin dialoguri extravagante și artificiale, care se amestecă până ce devin un psalm ciudat și armonios ce anunță Creația și „victoria Demiurgului".

HAR (ARTISTIC SAU MISTIC)

Dăruire dumnezeiască, putința de a sublima lumea prin artă sau prin meditație mistică. Dumitru (din **O fotografie...**) este dăruit să-l găsească pe Dumnezeu oriunde, chiar și în impostorul doctor Martin. Harul nu e condiționat de calități deosebite, desăvârșirea nu are legătură cu inteligența sau cultura, este un reflex al sufletului idolatru.

HIEROFANIE

Termenul definește *semnul* purtător al sacrului, îndumnezeirea unui spațiu, unui lucru, săvârșirea conștientă sau nu a unei acțiuni care permite imersiunea în misterele capitale. Reapariția casei din pădure (în **19 t.**) reprezintă o hierofanie individuală, căci acel loc este începutul lui Pandele; acolo el a recreat ieșirea spre infern, prin spectacolul ritualic despre Orfeu. De asemenea, casa lui Zerlendi **(SDH),** tabloul Christinei **(DCh),** pădurea Băneasa **(NS),** bordeiul țigăncilor **(La țig.)** sunt toate purtătoarele unui secret ce se păstrează de la începutul lumii, sau conțin *in nuce* creația însăși. În studiul **SP,** Eliade afirmă: „Pentru a reda manifestarea sacrului, am propus termenul de *hierofanie,* care este comod, cu atât mai mult cu cât nu implică nici o

precizare suplimentară: el nu exprimă decât ceea ce este implicat în conținutul lui etimologic, anume că *ceva sacru ni se arată*." (13)
De asemenea, hierofania reunește contradicțiile lumii, căci orice manifestare a sacrului în lume oferă șansa transcenderii, prin anularea și armonizarea contrariilor. Toate hierofaniile sunt și simboluri.

HIEROFANT
Cel care revelează sacralitatea, preot, inițiat, deținător al unui mister capital. Regizorul (Ieronim Thanase), Swami Shivananda (din **Nopți...**), Beldiman **(Ghicitor...)** pot să arate, să facă perceptibil un mister sau un loc încărcat de sfințenie. Hierofant este preotul care oficiază inițierile secrete, care îi desemnează pe cei aleși.

HOTEL
Loc de refugiu, adăpost vremelnic, echivalent al punții, al trecerii și prin aceasta – o altă metaforă a vieții, hotelul este de asemenea un loc de rugăciune și de asceză, în care omul se pregătește pentru moarte; acest sens derivă din faptul că hotelul oferă posibilitatea singurătății, în chiar inima istoriei. Ștefan **(NS)** închiriază o cameră într-un hotel, fără ca familia sa să știe. El se izolează aici ca să regăsească o stare de grație, trăită cândva, în copilărie, dar, ca și Gavrilescu **(La țig.),** păstrează legătura cu o realitate care nu-i aparține: el ascultă prin pereți discuțiile vecinilor de cameră, se implică imaginar în existențele lor, care cu timpul devin semne ale propriului destin. În altă narațiune **(ÎCD),** hotelul este loc de trecere insesizabilă între rai și iad, purgatoriu și intrare secretă în *via negativa;* un pictor care vine pentru câteva zile într-un hotel este vrăjit, ispitit de ascensorul hotelului și nu mai poate pleca niciodată. Mai târziu, Adrian – și el artist –, reface experiența, descoperind, la rândul său, calea ieșirii din labirintul istoriei. Metaforă a așteptării, adăpost nesigur și anonim, hotelul sugerează provizoratul vieții și al ființei.

IGNORANTUL
Culianu împarte proza eliadescă în trei sectoare, după construcția personajului principal; astfel, în creația de tinerețe, protagonistul este *specialist,* căutător de mistere, inițiat (ca în **Ș., Nopți..., SDH**); urmează o serie de nuvele în care personajul nici nu bănuiește existența misterului, el este un *idiot,* în sens expresionist **(La țig., Douăsprezece..., Pe str. M.).** A treia categorie cuprinde *ciclul spectacolului și al criptografiei.* Proza din cea de-a doua categorie interesează în legătură cu simbolul pe care îl discutăm; *idiotul* este, după Culianu, *cineva sărac cu duhul,* ceea ce evocă teoria lui Nicolaus Cusanus despre *idiota triumphas;* respectiv, Gavrilescu **(La țig.)** sau Gore **(Douăsprezece...)** nu înțeleg că se află în preajma morții, și de aceea nu sunt nici înspăimântați, nici surprinși; ei își acceptă experiența cu tot calmul ignoranței, care devine *doctă;* așa cum explică Eliade, conceptul de *docta ignorantia,* impus de Cusanus, se susține pe ideea că ceea ce este complicat și de neînțeles coincide cu ceea ce este explicit (**Ist. cred.,** III, 220). Ignorarea logicii raționale plasează ființa într-o atitudine metafizică și religioasă, ceea ce nu este cazul personajelor mai suspomenite; Gavrilescu și Gore sunt oameni *banali,* fără imaginație, fără intuiția misterului, dar care camuflează în ființa lor profundă capacitatea revelării lui, căci, conform lui Eliade, misterul este ascuns în anodinitate. Din acest motiv, cu atât mai mult este pregătit pentru a descoperi misterul cel ce nu este interesat de el, cel care nu-i bănuiește dimensiunile, adică Parsifal.

IEȘIRE – v. **LABIRINT**

INFIRMITATE
Ca și în tradiția folclorică, omul care poartă un semn fatal reprezintă un avertisment; el este excepția care dă semnalul dezordinei, strică armonia. Vădastra (din **NS**) are un ochi de sticlă și îi lipsesc două degete; el îi atrage atenția lui Ștefan, chiar înainte de a-l cunoaște, când îl aude întâmplător confesându-se. Vădastra este un înlocuitor al lui Ștefan: el trăiește în adolescență o experiență care îi era destinată lui Ștefan, anume o cunoaște pe d-na Zissu, nume obsedant, căci acest personaj reprezintă prima probă pentru Partenie, iar rolul lui Ștefan este de a repeta toate întâmplările prin care trece dublul său. Totuși, povestea cu d-na Zissu va fi ratată; Vădastra devine substitutul eroului principal, dar el este un infirm, un exaltat, un nebun. Infirmitatea fizică o subliniază pe cea psihică; Vădastra reprezintă un dezechilibru monstruos în destinul lui Ștefan Viziru, un simbol al cunoașterii amputate, căci lui Ștefan esențele i se revelează parțial, ca și când el însuși ar avea un singur ochi. Dayan este și el o ființă incompletă, cu acces limitat la adevărul absolut pe care îl caută. Când infirmitatea sa este schimbată

de către Jidovul rătăcitor, el pătrunde în grădina paradisului și își amintește toate avatarurile anterioare, dar cunoașterea sa este de scurtă durată; el se eliberează de timpul normat, pătrunde în eternitate, dar rolul său în istorie este incomplet: nu poate afla ecuația absolută a lumii. Dayan este însemnat cu o infirmitate, căci el este un *ales,* un reper în destinele lumii. Mutilările mai sunt, însă și semne ale unei inițieri.

INIȚIAT, INIȚIERE

Printr-un ritual secret, omul poate căpăta o nouă existență, sau posibilitatea de a trece într-o altă dimensiune/stare a lumii. Moartea însăși este o inițiere, o ieșire din universul normal. După *Dicționarul de simboluri* (J. Chevalier, A. Gheerbrant), „inițiatul trece prin perdeaua de foc care desparte profanul de sacru; trece dintr-o lume într-alta și îndură, în consecință, o transformare; el schimbă nivelul, devine diferit de ce a fost." Orice inițiere presupune jertfă și pătimire și prin extensie orice experiență de maximă implicare, în care suferința are funcție purificatoare transfigurează ființa și modifică raporturile ei cu timpul. Arta ca și activitățile creatoare sau de imersiune metafizică în esența lumii constituie acte de inițiere. Printre ritualurile inițiatice românești, Eliade trece și *călușul,* pe care îl numește „dans cathartic" (**Ist. cred.,** III, 236). Jurământul secret, în ajunul Rusaliilor, numărul dansatorilor (șapte sau nouă), scopul dansului de a-i vindeca pe cei loviți de iele dovedesc caracterul ritualic al călușului; în esență, un dansator ia asupra sa boala unui om, el se prăbușește, moare și apoi redevine la viață, deoarece este inițiat.

În proza lui Eliade, personajele se inițiază, cel mai adesea, prin intermediul artei și mai cu seamă prin spectacolul teatral. Un exemplu îl constituie Pandele **(19 t.),** care află calea de a ieși de sub teroarea timpului, creând un spectacol despre nașterea și moartea lumii, prin care el devine contemporan cu momentul Genezei dumnezeiești. Tot un inițiat este și Beldiman **(Ghicitor...),** dar el deține un secret transmis din generație în generație, doar în cadrul neamului său; taina sa ține de miracol și nu de misterele esențiale ale lumii, la care accesul său este parțial: el ghicește destinul oamenilor în pietre, acesta fiind un mod de intimitate cu natura în care sunt înscrise semnele limbajului universal. Inițierea lui Ștefan **(NS)** se produce prin izolare și regăsire a

sinelui inițial, în afara timpului, în camera *Sambô.* Alte personaje pătrund într-un ritual de inițiere, prin repetarea întâmplătoare a unor gesturi despre care nu știu că sunt semnificative. Gavrilescu **(La țig.)** se lasă ispitit de umbra nucilor, Egor **(DCh)** privește un tablou vechi uitând de propriul său tablou, abandonându-și șevaletul în iarbă. În alte cazuri, personajul este ales prin destin să pătrundă în lumea nevăzută și de aceea se naște cu prestiința misterului; Dominic Matei **(Tinerețe...)** are o memorie de excepție și o dorință extraordinară de a memora. După ce este lovit de fulger, el devine un Noe care selectează pentru arca sa *informații,* adică își exercită la modul absolut talentul din viața profană.

INSULĂ

Loc al însingurării și oază în mijlocul apelor, evocare a paradisului și spațiu fără ieșire, insula reunește simbolurile vieții ce se naște și totodată sensurile morții, căci, așa cum spune Eliade, „apa reprezintă în foarte multe tradiții haosul primordial de dinainte de creație", pe când „*insula* simbolizează *manifestarea,* Creația." Dar această *formă* se află sub permanenta amenințare a înecului și a dizolvării. În multe mituri, insula apare ca loc transcendental, în care pustnicii se retrag pentru meditație, sau în care ajung sufletele fericiților eroi.

Într-un articol din 1939 și anume *Insula lui Euthanasius,* Eliade comentează simbolul în nuvela eminesciană *Cezara* și subliniază dualitatea armoniei – ca manifestare în eros și în moarte: „Ambivalența insulei lui Euthanasius nu trebuie să nedumerească. Este un tărâm paradisiac, calitativ deosebit de zona înconjurătoare, în care beatitudinea vieții adamice nu exclude beatitudinea *morții frumoase;* și una și alta sunt stări în care condiția umană – drama, durerea, devenirea – a fost suspendată."[22] Cu doi ani înainte de apariția acestei scrieri, Eliade publicase romanul **Ș.,** în care simbolul apare transfigurat aproape în manieră eminesciană; insula lui Andronic este pe lacul din mijlocul pădurii, lângă o mânăstire care ascunde o poveste veche și dramatică; totodată, această insulă este un centru, un spațiu consfințit de mitul șarpelui care și-a pierdut mireasa; spiritul său stăpânește insula și hotărăște cine are acces la ea; după ce șarpele o *alege* pe Dorina, ea își învinge teama și pornește spre insulă, în miez de noapte, într-o luntre nesigură. Insula este

accesibilă *anumitor* oameni, „celor care tind cu întreaga lor ființa către realitatea și beatitudinea *începutului*, a stării primordiale." (**Insula...,** 9) Sub vraja exercitată de Andronic, dar și de spațiul pădurii, Dorina simte chemarea originilor, a identificării cu prototipul ei primordial, de mireasă a șarpelui. Eliade interpretează întâlnirea paradiziacă dintre Ieronim și Cezara (din nuvela eminesciană), ca pe o eliberare de sub timp, căci starea adamică de dinainte de Cădere este lipsită de eveniment, durată și istorie. În insula transcendentă ajung doar ființele care și-au depășit condiția umană; acesta este și sensul nudității, anume de lepădare de orice formă și individuație; și perechea eminesciană și cea din nuvela lui Eliade sunt reduse la arhetipuri, acum sunt ființe „care pot cunoaște fără să devină" (**Insula...,** 15). Dacă la Eminescu, insula lui Euthanasius este un simbol al eternității reflectate în moarte și iubire paradiziacă, în **Ş.** lui Eliade, Dorina regăsește vremelnic sensul ființei ei eterne, căci ea intră doar în somn – un simulacru al morții – și este căutată de prietenii ei care o readuc la realitatea vremelnică; insula nu mai este un paradis al iubirii și al morții; vraja ei se destramă după ce Vladimir, Solomon și Manuilă păsesc pe țărmul insulei; experiența Dorinei reprezintă un ritual, o reluare a destinului ei ancestral, ceea ce va anula blestemul singurătății.

INTERDICȚIE

Eliade nu transpune simbolul în sensul în care apare în mituri sau în basmele populare, el nu vorbește despre interdicția care fascinează, ci despre instalarea ei. Cel mai ilustrativ pasaj este cel despre camera *Sambô* **(NS),** în care narează despre destrămarea misterului în momentul în care copilul introduce în cameră câteva bomboane pe care vrea să le mănânce și chiar în momentul acela își dă seama că a distrus misterul: bomboana „nu avea nici un gust. Și nici n-o puteam suge. Gura mi-era uscată. Nu-mi puteam mișca limba. Nu puteam face nimic în *Sambô*." După acest gest desacralizant, camera îi va fi interzisă, ușa va rămâne închisă în ciuda tuturor insistențelor, copilul se îmbolnăvește pentru câteva zile, iar bărbatul care îi revelase misterul camerei *Sambô* moare înecat. Episodul este interesant pentru că vorbește despre instalarea interdicției și nu despre tentațiile ei; gestul copilului violează paradisul pentru că încearcă să introducă devenirea imediată într-un loc eliberat de timpul devenirii; interdicția nu are drept cauză voința divină, ci imixtiunea istoriei în eternitate, de aceea ea nu poate fi abolită; personajul reconstituie la maturitate sensul camerei misterioase, dar nu mai are niciodată acces în camera *Sambô*. Orice interdicție este definitivă, experiența interzisă poate fi repetată ritualic și recăpătată parțial, într-o altă dimensiune, însă.

IRECOGNOSCIBIL

Temă și simbol obsedant prin care Eliade definește spiritul lumii. Problema camuflării misterelor, tratată în majoritatea scrierilor sale, devine principiul vieții, însă dreptul omului de a descoperi dimensiunea camuflată rămâne incert. Un personaj (din **L**) spune: „Spiritul e totdeauna camuflat în Materie, dar rostul lui acolo – dacă e prizonier, sau se află acolo provizoriu, pentru că e activ, și câte altele – rostul lui ai să-l afli mai târziu. Asta e de altfel Enigma – Enigma cu majusculă – care ne confruntă pe toți, ghicitoarea care ne pune, inexorabil, oricărui om: Cum să recunosc Spiritul dacă e camuflat, adică, în fond dacă e *irecognoscibil*?" (239) Nu de problema camuflării se îndoiește Eliade, ci mai ales de dreptul ființei de a descoperi misterul; în **La umbra...** consideră că doar cei aleși au posibilitatea de a recunoaște misterul camuflat, acesta fiind un semn al evoluției umane; pentru mulți dintre oameni, spiritul lumii rămâne irecognoscibil. (v. **CAMUFLARE**)

ISTORIA

Devine la Eliade un termen de definire a efemerității, un corset al ființei eterne și din această cauză exercită o adevărată teroare asupra sufletului care vrea să se salveze. El vorbește despre *istoria generală* – care cuprinde evenimente definitorii pentru popoare, națiuni, pentru evoluția umană – și despre *mica istorie,* alcătuită din fapte cotidiene, neconsemnate în tratate, neînregistrate de memoria activă. În ambele sensuri, istoria permite o individualizare a timpului și o claustrare a ființei într-un destin, căci așa cum spune un personaj din **NS,** destinul reprezintă *porțiunea de timp pe care ne-o îngăduie Istoria*. Când evenimentele își pierd diversitatea, devenirea este întreruptă, fără ca sufletul să se poată elibera. Un personaj din **NS** afirmă că dacă istoria se desfășoară în sens unic, fără mobilitate și viziune de ansamblu, omul sau colectivitatea întreagă se risipesc fără putința de a-și trăi destinul: există „Națiuni și State care s-au

comportat ca un creier, sau ca un ficat, sau, mai ales ca intestinul gros. Și până la urmă aceste Națiuni și State au pierit." Afirmația e făcută în romanul **NS,** în care Eliade transpune istoria românilor de la teroarea accidentală a legionarilor la teroarea generalizată a comunismului. În nuvela *Șanțurile,* istoria reflectă memoria mitică a unui popor, respectiv, pentru români, la sfârșitul celui de-al doilea război încetează căutarea *comorii,* căci memoria generală intră în crepuscul, în amnezia colectivă, într-o stagnare de o mie de ani; dar destinul istoric al unui popor care a găsit o dată Graalul este de a-l găsi din nou, de a-și aminti sensul căutării și de a-l uita periodic, pentru că istoria se repetă, atunci când este vorba despre națiile destinate regenerării: „Într-o mie de ani, copiii voștri au să-și amintească de comoara pe care ați căutat-o și au s-o caute din nou." (132)

Sensul existențial al unui individ sau al unui popor se află în fiecare eveniment, oricât de banal; comentând ideea hegeliană, că în toate evenimentele istorice se manifestă Spiritul Universal, un personaj (Ieronim din **19 t.**) afirmă că semnificațiile secrete ale evenimentului istoric pot constitui o revelație în sens religios: „Voiam să spun că ideea lui Hegel poate fi înțeleasă și altfel. Eu, în orice caz, *îndrăznesc să-l înțeleg altfel,* și să-l corectez. De acord, fiecare eveniment istoric constituie o nouă manifestare a Spiritului Universal; dar asta nu înseamnă că trebuie doar să-l înțelegem și să-l justificăm. Trebuie să mergem mai departe: să-i descifrăm *semnificația lui simbolică.* Pentru că orice eveniment, orice întâmplare cotidiană comportă o semnificație simbolică, ilustrează un simbolism primordial, trans-istoric, universal..." (175). Declanșarea sensurilor istoriei este determinată de repetarea ei simbolică, prin spectacol sau ritual; de aceea Ieronim pune în scenă povestea despre nașterea poporului român, iar Partenie scrie o piesă despre sfârșitul și începutul lumii (ca momente identice). Dar această apărare de *teroarea istoriei* (prin ritual sau prin spectacol) este specifică omului primitiv pentru care orice eveniment înseamnă suferință a cărei cauză este uitarea zeului; orice greșeală poate fi răscumpărată prin *întoarcerea* la arhetipuri, la realitatea pură a începuturilor. Pentru omul creștin, această recuperare a timpului originar nu mai este posibilă, căci religia creștină aparține omului *căzut,* pentru care istoria și progresul sunt *căderi,* adică

renunțări definitive la recuperarea paradisului (**MER,** 104--117). Dar în ambele cazuri, și pentru omul arhaic și pentru cel primitiv, istoria reprezintă o piedică și o închisoare a spiritului, sau cum observă S. Al-George, „istoria camuflează transcendența" (op. cit., 218). De aceea, în nuvela **Pe str. M.,** cei care fac istoria sunt incapabili de a înțelege mesajul mitic și încearcă să identifice *povestea* învățătorului Fărâmă cu *evenimentul* istoric, cu propria lor teroare. Același sens capătă și experiența lui Dayan pentru anchetatorii care inventează *cauza* miracolului. În pofida istoriei restrictive, mesajul arhetipal se păstrează în faptele banale, în artă, în gesturi universale și declanșează uneori anamneza unui om sau a unei colectivități, ceea ce reface legătura cu originile, determină eliberarea de sub teroarea istoriei. Așa de pildă, Adrian (din **ÎCD**) vorbește despre *eliberarea memoriei culturale din matca ei istorică, prin verbul magic al poeziei.* Salvarea ființei înseamnă anularea istoriei, ieșirea de sub normele ei, prin revenire la cuvântul originar și îndumnezeit, adică prin poezie. (v. și **MESAJ**)

IUBIRE

Așa cum spune un personaj (din **D.**) „iubirea, *adevărata* iubire este totuna cu *nemurirea*", căci femeia iubită și Femeia eternă sunt fețe ale „infailibilei Madonna Intelligenza"; Sophia, Înțelepciunea lumii se află transfigurată în iubire și în moarte. Toate personajele lui Eliade trăiesc sentimentul iubirii ca pe o predestinare, iar împlinirea nu este posibilă decât *în cer,* dincolo de viață și de moarte. Cum spunea Nae Ionescu, iubirea este *un act pur spiritual;* iubirea trupului nu este decât o continuare imperfectă, întrucât împiedică fuziunea. De aceea întâlnirea este amânată, personajele trăiesc o logodnă perpetuă. Leana **(ÎCD)** iubește pe *cel necunoscut* sau *uitat* și așteaptă întâlnirea cu Adrian pentru că ea îi revelează sensul existenței ei profane, anume de a da oamenilor mesajul orfic și apoi de a-l chema în infern pe poetul Adrian-Orfeu. Ștefan **(NS)** se îndrăgostește împotriva voinței sale de Ileana Sideri pentru că știe că ea îi este ursită, dar o respinge cu teamă nelămurită, apoi o caută cu fervoare, până în momentul morții când realizează că destinul său este de a trăi această clipă alături de ea și prin aceasta de a se proiecta în eternitate. Gavrilescu **(La țig.)** poartă în subconștient o iubire ratată și pe care o va regăsi dincolo de moarte. Antim **(Unif.)** așteaptă o logodnică străină, care apare, de asemenea, în clipa morții.

Iubirea ilustrează principiul lumii, este un mod de împăcare a contrariilor, anulează cele două elemente ale vieții (femininul și masculinul) și conține promisiunea unei ființe noi; prin iubire se reface androginitatea inițială a universului, iar acest simbol al unității ascunde aspirația spre paradisul pierdut, spre vârsta de aur a omenirii, spre timpul pur, de dinainte de începutul istoriei. La Eliade, iubirea este posibilă doar în moarte, căci moartea înseamnă întoarcere la origini, recuperare a ființei eterne; iubirea profană este nesemnificativă, vremelnică; Ioana (din **NS**) moare la puțin timp după moartea lui Partenie, căruia îi era ursită, iar Ștefan rămâne în viață doar pentru a găsi propria cale de mântuire: el moare împreună cu Ileana pentru că doar ea are vehiculul trecerii (mașina din viziunea lui Ștefan). (v. **NUNTĂ**)

ÎNGERUL MORȚII

Simbolul este de proveniență romantică și amintește sensul pe care Eminescu i-l dă în poemul *Povestea magului călător în stele*, anume ca semn al ieșirii din cartea lui Dumnezeu. În textul eminescian este vorba despre un prinț al cărui destin reprezintă o greșeală în cartea universului, căci el a fost trecut în paza unui unui înger „cu aripi lungi și negre"; acesta este destinul geniilor, capabile de a cuprinde întregul univers în gând, cu condiția de a nu se îndrăgosti de Îngerul Morții. Eliade transpune simbolul în nuvela **ÎCD,** în care poetul Adrian, încercând să se elibereze de sub paza Îngerului Morții, „care s-a îndrăgostit de el prea devreme", uită și mesajul pe care trebuia să îl aducă lumii. El își recapătă memoria după ce o reîntâlnește pe Leana, dar în același timp înțelege că ea îi este ursită și totodată înger păzitor și al morții; dar în nuvela lui Eliade moartea înseamnă eliberare, întoarcere la ființa eternă.

ÎNTINERIRE

Simbol al renașterii, conținând sensul unei morți urmate de înviere sau regenerare, întinerirea miraculoasă presupune întoarcerea la condiția paradiziacă, sau intuirea ieșirii din lumea infernală; reluarea unor gesturi arhetipale, existența ancorată în miezul vieții generale și ignorarea timpului conferă ființei o nouă viață, total diferită de cea de până atunci. În romanul **NS,** există un personaj, Anisie, care știe să trăiască în esența naturii, cu percepția evenimentelor cosmice și într-o permanentă revelație: „Nu este vorba despre o regresiune în starea, să-i spunem, animalică, a

omului primitiv. El descoperă în natură nu acea vacanță a Spiritului pe care o caută unii din noi, ci cheia primelor revelații metafizice: taina morții și a reînvierii, a trecerii de la neființă la ființă. Și omul ăsta care e de abia la începutul experienței lui, a reușit deja să se sustragă Timpului. Nu numai timpului istoric – căci din acest timp se poate sustrage oricine se hotărăște să trăiască departe de lume, fără ziare și fără radio –, dar și timpului fiziologic. Deși are câțiva ani mai mult ca noi, pare cu zece ani mai tânăr. Pare un băiat de 25 de ani." (I, 84) Ca și Regele Pescar, Anisie întinerește pentru că este solidar cu universul. Un alt caz de întinerire este cel al lui Dominic Matei, din **Tinerețe...,** care este lovit de fulger, iluminat prin experiența completă: moarte și înviere. Frusinel **(LTG)** întinerește periodic datorită elixirului descoperit de doctorul Tătaru. Dumitru **(O fotografie...)** declanșează întinerirea Theclei pentru că îi așază imaginea într-un centru, în Biserica Mântuirii; ființă idolatră, integrată în esențele naturii, el regenerează lumea pentru că dorința aceasta este înrădăcinată în sine: el trăiește cu regretul de a nu o fi cunoscut pe Thecla așa cum o arată fotografia, adică tânără. Leana **(ÎCD)** pare neatinsă de trecerea timpului, pentru că este destinătoarea unui mesaj etern; Marina **(Incog.)** întinerește în clipa morții lui Ieronim. Și Ștefan Viziru pare întinerit după ce își petrece ziua în izolarea camerei de hotel, încercând să picteze. Întinerirea este semnul celor care își pun întrebări, sau al celor care găsesc drumul spre paradisul pierdut; meditația, concentrarea, fulgerul, elixirul ca și întrebarea justă fac posibilă eliberarea totală sau parțială din corsetul existenței efemere.

JIDOVUL RĂTĂCITOR

Reprezintă spiritul lumii, măsura timpului și matricea arhetipală a ființei. Personaj biblic pe care Christos l-a condamnat la eternitate și neodihnă; numit Ahasverus, asociat contelui de Saint-Germain, este transfigurat în literatură ca simbol al memoriei generale sau ca mesager divin. La Eliade apare în nuvela **D.,** ca personaj misterios, ocrotitor al studentului genial, Constantin Orobete, zis Dayan. El îl scoate pe acesta din timpul său istoric, pentru a-l pune în legătură cu avatarurile sale anterioare și pentru a-i arăta calea eliberării de timpul profan, dincolo de moarte. Dayan îl descrie astfel: „Ahasverus e un fel de *anima mundi*, de Spirit al Lumii, dar e mult mai simplu și mai profund. Pentru că, în realitate,

Ahasverus poate fi oricine dintre noi". El așteaptă sfârșitul lumii, fiind condamnat să moară puțin înainte de el, iar Dayan îi poate spune data Apocalipsei – 2987. Pentru lumea exterioară, respectiv pentru securiștii care-l urmăresc pe Dayan, Jidovul rătăcitor ia numeroase forme, el este când o bătrână, când un lucrător care dispare în mulțime. Și Dominic Matei (din **Tinerețe...**) întâlnește la un moment dat un personaj care pare să fi fost martorul întregii istorii și care își spune contele de Saint-Germain. Deși lumea îl consideră nebun, Dominic înțelege că personajul era inițiat în secretul *arcei* pe care el o pregătea.

JOC

Ceremonial sacru și întrecere între viață și moarte, ritual și spectacol, orice joc este un mod de inițiere, prin reconstituirea simbolică a marilor încercări ale vieții, sau a unei părți din ea. La Eliade, jocul, ca și ritualul reprezintă o cale de recuperare a lumii arhaice, a ahetipurilor ființei, pentru a diminua sau chiar anula *teroarea istoriei*. În romanul **Ș.**, jocul cu gajuri pregătește întoarcerea Dorinei la prototipul ei inițial, de mireasă care a încălcat interdicția și care a fost condamnată la singurătate și rătăcire. Gavrilescu (**La țig.**) este prins într-un joc pe care nu-l cunoaște și pe care nu-l ia în serios; aici, jocul conține un mesaj pentru care eroul nu este pregătit pentru că el și-a trădat iubirea, iar jocul *țigăncilor* încearcă să-i trezească acest sentiment refulat; moartea presupune refacerea unității primordiale și prin ea reintegrarea în spațiul eternității – pădurea verde. Tot joc reprezintă și *mărturisirile* lui Fărâmă (din **Pe str. M**), dar anchetatorii nu cunosc sensul jocului și de aceea ei vor să-l adapteze prezentului istoric, ceea ce îi anulează efectul inițiatic. De cele mai multe ori, simbolul apare asociat cu spectacolul de teatru, formă superioară a ritualului. (v. **SPECTACOL**)

JONGLER

Iluzionist și saltimbanc, inițiat în magie și inițiator de jocuri totodată, jonglerul manipulează aparențele naturii cu sentimentul că se adresează zeilor. Personajul Antim **(Unif.)** spune o poveste despre un jongler care descoperă că arta sa a fost inițial un mod de comunicare cu Dumnezeu, dar el își trădase adevărata *vocație* „care era, într-un anume sens *religioasă* și ajunsese ca toți cei din breasla lui, un simplu meșteșugar de bâlci, flatat și fericit că poate amuza

oamenii de tot felul, de la castelani și castelane, la argați și slugile lor..." (265); ca și jonglerul din poveste, Antim înțelege că muzica sa în loc să-i distreze pe zei îi amuză pe oameni și intră într-o stare de tristețe, simptom al conștiinței profane de care nu se va mai elibera decât prin moarte. Și Doftorul din **Pe str. M.** este tot un iluzionist: schimbă înfățișarea oamenilor și face *jonglerii*, dar el își păstrează legătura cu timpul arhaic, apare când și când în istorie și dispare în chip misterios.

JERTFĂ

Mod de participare la destinul perisabil al lumii, de integrare în timpul distructiv, jertfa răscumpără, de asemenea, o greșeală sau plătește mila zeilor. Pentru Eliade, jertfa este o cale de reîntoarcere la haos și deci, de regenerare; prin ea „se redobândește starea primordială, preformală, haotică"; orice jertfă imită marea descompunere *(mahrâpralaya)*, căci jertfa simbolizează recăpătarea condiției de sămânță ce se descompune în pământ, „părăsindu-și forma pentru a da naștere unei plante noi" **(TIR)**. Ființa zidită în temelia unui edificiu anulează timpul istoric și plasează creația la începutul lumii, ceea ce conferă clădirii rolul de centru, de spațiu ale cărui legături cu eternitatea sunt permanente. Și pierderea paradisului presupune jertfă și coborâre precedată de haos; când *Sambô* (camera misterioasă) este profanată, omul cu mustăți – care îi revelase copilului existența ei – moare înecat **(NS)**. În romanul **DCh.**, Sanda reprezintă jertfa răpită, posedată de răul care nu știe că lumea sa va fi anulată; moartea ei anunță dizolvarea unui mister instituit și regenerarea universului în care el se instalase. Asasinarea lui Ciru Partenie **(NS)** are funcție eliberatoare pentru Ștefan, căci universul de care era legat se destramă și se regenerează; destinul său nu mai depinde de Partenie – un dublu care îi anticipă toate evenimentele existenței. Uciderea accidentală a scriitorului Ciru Partenie conține un mesaj de eliberare prin moarte; aici jertfa jumătății artificiale lasă posibilitatea eroului de a reface adevărata unitate antinomică prin nunta-moarte din finalul romanului.

LABIRINT

Simbol al vieții, labirintul este spațiul tenebros, dar regenerator din trupul Marii zeițe **(MVM)**, formă a imaginarului născător de excese și proiecție a infinitului. Labirintul este creat din răspântii, oferă posibilități de alegere,

presupune probe, încercări și ispite, experiențe în care rațiunea este inutilă. O parabolă bine configurată apare în **La țig.,** unde Gavrilescu devine prizonierul unui univers labirintic; intrarea sa în acest labirint este asociată cu sentimentul abandonului care naște revoltă; părăsit de cele trei fete, personajul încearcă să găsească drumul cel bun urmărind peretele unui paravan care pare nesfârșit, iar în momentul în care pătrunde dincolo de acest paravan, sufocat de căldură, se dezbracă; nuditatea înseamnă părăsirea formei și a individualității, condiție pe care Gavrilescu o acceptă greu, cu teamă și apoi cu resemnare; el rătăcește într-o cameră cu vechituri, asemănătoare cu *Sambô,* dar fără lumina binefăcătoare a acesteia; „Descoperea la răstimpuri obiecte pe care îi era greu să le identifice; unele semănau la început cu o lădiță, dar se dovedeau a fi, pipăite mai bine, dovleci uriași înveliți în broboade; altele, care păreau la început perne sau suluri de divan, deveneau, corect pipăite, mingi, umbrele vechi umplute cu tărâțe, coșuri de rufe pline cu jurnale..." Acest univers de obiecte inutile, fără valoare, sugerând perisabilitatea lumii, proiectează totodată și ipostaze simbolice ale ratării personajului. Labirintul lui Gavrilescu este inofensiv și amenințător în același timp, seamănă cu locuri știute, dar acolo există „cineva, ceva, o ființă, sau un obiect cu neputință de precizat". Eroul trăiește un ritual pentru care nu este pregătit, probă ce hotărăște găsirea trecerii spre neant; Eliade afirmă în **TIR** că ritualurile labirintice au drept scop luminarea neofitului, care după inițiere trebuie să descopere drumul, fără a se rătăci în teritoriile morții; ca și viața, moartea poate fi un labirint pentru cel nepregătit, deși rolul ei principal este cel de poartă spre o nouă viață. Gavrilescu, împins de frică, înaintând *cu prudență,* alergând din instinct, reușește să ajungă în ultimul moment într-un coridor semiluminat, probabil aproape de poarta celeilalte vieți și capătă șansa de *a fi îmbrăcat* din nou, aproape împotriva voinței sale, după cum îi spune baba; instinctiv, pleacă pentru a se putea întoarce și regăsi paradisul său: nunta cu Hildegard. Experiența lui Gavrilescu echivalează cu inițierea în moarte, căci „a ieși și a intra într-un labirint este ritual inițiatic prin excelență; și totuși, orice existență, chiar și cea mai liniștită poate fi asimilată cu înaintarea într-un labirint" (**TIR,** 349). Rătăcirea în bordeiul țigăncilor devine un mesaj și un avertisment asupra lumii profane, căci întors în

realitatea istorică, eroul află un alt labirint: în locurile cunoscute sunt alți oameni și alte posibile drumuri. Ștefan, personajul din **NS** asociază existența cu un labirint distructiv, el se simte digerat în burta unei balene, din care reușește să iasă, căci își ia în seamă presimțirile, își pune întrebări și este atent la semnele destinului. Emblemă a infinitului, labirintul este figurat adesea printr-o spirală, sugestie a nelimitelor și a măcinării. În **Unif.,** Antim și Melania urcă spre cer pe o scară de marmură care se derulează *nesfârșită, în spirală.* Apare aici o altă metaforă a morții, ca ieșire din labirint; Antim este inițiat subtil de către Ieronim, care cunoaște secretul ieșirii de la bătrâna Generăleasă. Pentru Eliade, rostul omului este de a se elibera de lumea infernală, labirint comparat cu burta mistuitoare a balenei; în opera sa apare obsesiv ideea că din universul limitat *există ieșire* – o punte, o trecere, moartea însăși, resimțită ca supremă fericire: „N-aș vrea să mă socotiți un sentimental, dar îndrăznesc sa vă spun că sunt fericit, tot mai fericit. Și de asta m-a avertizat locotenentul, că simți o indescriptibilă beatitudine în clipa când te cuprinde frica, te cuprinde deodată din toate părțile, izvorăște din adânc, din inima vieții și dacă în clipa aceea nu-ți spui: *trebuie să existe o ieșire!* ești pierdut, nu te mai poți întoarce, ai rămas îngropat de viu acolo, în cripta aceea din inima muntelui, în camera aceea obscură, fără uși și fără ferestre. Simt această beatitudine, simt cum mă cuprinde frica și îmi spun, și vă spun și dumneavoastră: *există o ieșire!*" (*Podul*, 80)

LIBERTATE

Stare privilgiată a celui care scapă de sub *teroarea istoriei,* prin moarte sau prin diferite tehnici ale evadării din timpul profan; în acest al doilea caz, calea completă o constituie yoga, pe care, în cartea sa, **Yoga...,** Eliade o consideră „dimensiune specifică a spiritului indian", care integrează tot felul de tehnici spirituale și mistice, ceea ce face să aibă valoarea unui ritual pregătitor pentru moarte; detașarea de real, despărțirea spiritului de corp anticipează moartea, mai mult, reprezintă o inițiere a spiritului, o învățare a drumului morții cu putința de a crea un corp nou. Idealul tehnicii yoga este starea de *jivan-mukta,* adică de a trăi în prezentul etern, în afara timpului, în libertate eternă; eliberatul devine o conștiință-martor, el capătă luciditate și spontaneitate, pe care le trăiește în stare pură. În **SDH,** Eliade prezintă experiența doctorului Zerlendi, care prin meditație și concentrare yoghină ajunge în

Shambala, un spațiu eliberat de timp și în care ajung cei înțelepți; libertatea absolută reprezintă un dat al ființei, ține de condiția umană și ea trebuie cucerită ca toate libertățile câștigate de om de-a lungul istoriei. Pandele, Niculina și Serdaru (din **19 t.**) reușesc să dobândească libertatea, păstrând totodată legătura cu realitatea (cu Eusebiu). Despre libertate vorbește și nuvela **La umbra...,** în care Eliade avansează ideea că spațiul eternității reprezintă lumea viitoare, a celor salvați; pentru cei care rătăcesc drumul spre libertate nu mai există o a doua șansă. În **Incog.,** Eliade pune problema libertății individuale, ca disponibilitate a ființei de a fi fericită oriunde și oricând; câștigarea acestei stări de libertate și de fericire face posibilă evadarea chiar și din lagărul de la Buchenwald, unde un inițiat, precum Boddhisattva, moare carbonizat, dar liber, iar un martir creștin, bunăoară Isus, își va dovedi libertatea „scuipând în obraz pe comandantul lagărului. (v. și **EVADARE**)

LUMINĂ

Simbol ascensional, reprezentând calea înălțării, mântuirea și fericirea divină; cum remarcă Nae Ionescu, „*Deus* are aceeași rădăcină cu *dies*, care înseamnă zi sau lumină" (155). Eliade dezvoltă asociația, arătând că în spațiul mesopotamian, cuvântul *dingir* desemnează și luminozitatea și zeul tutelar, iar rădăcina *div*, din sanscrită, care însemna a străluci și ziuă a dat *dyaus, dios, deivos* și *divus* în latină **(TIR).** În filozofia indiană, lumina reprezintă divinitatea revelată, dar și o cale de eliberare, de cunoaștere, căci cei inițiați pot radia lumină, pot *deveni* pe calea dumnezeirii; însăși cosmogonia este interpretată ca „epifanie luminoasă" (**MA,** cap. I). Lumina este matrice a lumii și legătură între individ și sinele său astral; Eliade expune o legendă tibetană despre faptul că la început oamenii se perpetuau prin lumină, căci aveau în ei lumina pe care au pierdut-o când s-a trezit în ei instinctul sexual; atunci Lumina din ei s-a stins, iar Soarele și Luna au apărut pe cer. În filozofia indiană, lumina reprezintă o cale mistică, un mod de anulare și de depășire a lumii profane și de aceea este percepută ca o luminozitate orbitoare, care distruge individul istoric; cel care *se întâlnește cu lumina și se recunoaște în ea dobândește un mod de a fi transcendent,* el este mort pentru lumea normală și nu mai poate evolua în universul duratei și al ființei. În numeroase studii, Eliade

observă că divinitatea, eroul, desăvârșirea apar în contexte luminoase; aureola, văpaia, lumina reflectată, fulgerul sau astrele care coboară însoțesc imaginea zeilor, a sfinților, extazul sau revelațiile mistice; și din perspectivă creștină, lumina este semn al dumnezeirii și al începutului, căci Logosul inițial este asociat luminii. Sintetizând sensurile acestui simbol, așa cum apare transfigurat în numeroase credințe, doctrine, tradiții și religii, Eliade consideră că există o lumină care strălucește atât de puternic, încât reduce la neant lumea înconjurătoare; din altă perspectivă lumina poate transfigura lumea fără a o aboli, ea poate dezvălui perfecțiunea inițială a lumii paradiziace. De asemenea, întâlnirea cu lumina poate conferi ființei certitudinea nemuririi; ea declanșează sau favorizează o revelație religioasă, poate dezvălui sacralitatea nedefinită sau se poate întrupa într-o divinitate tutelară. Dar în toate cazurile, semnificația luminii depinde de percepția individuală, căci fiecare om descoperă „ceea ce era pregătit spiritual și cultural să descopere". Esența simbolului este determinată de consecințele experienței: „oricare ar fi integrarea ideologică ulterioară, întâlnirea cu lumina produce o ruptură în existența subiectului, fie că îi revelează, fie că îi arată doar mai clar decât înainte lumea Spiritului, a sacrului, a libertății, într-un cuvânt: existența ca operă divină sau lumea sanctificată prin prezența lui Dumnezeu" (**MA,** 70).

În romanul **NS,** descoperirea misterului este asociată cu o lumină verde (camera *Sambô*); camera luminată reprezintă în tehnicile yoghine un semn favorabil, o cale pregătitoare pentru experiența salvării. Multe dintre personajele eliadești percep existența lumii camuflate printr-o experiență luminoasă; pe Gore **(Douăsprezece...)** „îl orbise lumina soarelui" și „umblase în neștire, fără să se uite pe unde calcă", de aceea nu înțelege trecerea dintr-o lume într-alta. La fel, Gavrilescu **(La țigănci)** este *lovit* de lumină, [illegible] de a pătrunde în universul miraculos de *la țigănci*. Întâlnirea cu lumina îi este aproape fatală și el rezistă impactului doar prin rememorare; pentru lumea normală însă, Gavrilescu este mort. Și libertatea individuală este reprezentată prin simbolul luminii. Ieronim Thanase, personaj din mai multe scrieri ale lui Eliade, este introdus într-un mister capital de către Generăleasa, și anume pe când avea doar șase ani, el învață calea evadării din realitate prin artă și imaginar trăind o insolită experiență: imersiunea în lumea

oglinzii, unde o lumină misterioasă îi dezvăluie un întreg labirint **(Unif.)**. Mai târziu, Ieronim se dedică artei dramatice, pentru a-i învăța pe ceilalți calea evadării; în perioada comunistă el întemeiază o trupă de teatru experimental, a cărei intenție era realizarea unui spectacol despre libertatea individuală, despre proiectarea ființei într-un prezent etern **(19 t., Incog.)**. În planul realității el realizează un film, o satiră a comunismului, care va deveni un mesaj pentru lumea liberă din occident **(19 t.)**, iar în plan individual trăiește o experiență a iluminării, menită să-l salveze de sub teroarea istoriei; când casa copilăriei sale va fi demolată, el se eliberează de această dramă, proiectându-se într-un univers *luminat* și fericit: „Nu simțise când încetase ploaia și se ridicase negura înecăcioasă și cerul se limpezise, înălțându-se și parcă totodată adâncindu-se. Privea înfrigurat *lumina*, tot mai puternică mai sclipitoare, care se răspândea deasupra orașului, prefăcând clădirile în imense cristale, asemenea unor nesfârșite *flăcări de aur* și de pietre scumpe." **(Incog.)** Această lumină revelează o lume camuflată; ea este lumina interioară a regizorului Ieronim, care înțelege că lumea profană reprezintă o infinitate de forme ale aceleași lumini, ascunse pretutindeni, și în lucrurile frumoase și în cele urâte, „în orice pată de igrasie pe un perete, în orice împroșcătură de noroi" (318). Lumina interioară transfigurează lumea, sau o ucide. În **Incog.**, apare la un moment dat următoarea secvență: „Cineva [...] a voit să intensifice spectacolul și s-a dus repede să stingă luminile. Toți au început să exclame, să strige, să cânte, să râdă. Parcă ar fi fost o orgie, din acelea pe care le citeau părinții noștri prin romane. Unii strigau: *Lumină! Să se facă lumină!*" (311). Deși întunericul durează doar două-trei minute, când se reaprind luminile, Elefterescu dispăruse. A doua zi, în lumea cotidiană el reapare total transformat, ca și când ar fi fost altcineva. Spectacolul ilustrează începutul, renovarea lumii prin haos – întuneric, orgie și carnaval –, iar dispariția lui Elefterescu sintetizează această transformare a lumii, căci el își găsise un model în Siddharta și aștepta să devină Buddha. Reaprinderea luminii nu restabilește ordinea, ca în *Hamlet*, unde Claudius pune capăt spectacolului, cerând să se facă lumină; aici, lumina transfigurează lumea, marchează începutul unei noi ere în care Siddharta și-a epuizat întrebările și a găsit calea libertății. Lumina are, cel mai

adesea sensul de cunoaștere a lumii, căci ea „îngăduie să vadă toți" **(Eu...)**; în **Nopți...**, lumina felinarului îi conduce pe cei rătăciți în jungla bengaleză spre o altă lumină, *tulbure*, „reflexul unei vetre de jăratic", dintr-o așezare umană aparținând secolului al XVIII-lea și unde ei asistă la o dramă consumată cu două sute de ani în urmă. Lumina instantanee produce o transformare definitivă; Dominic Matei, lovit de fulger în noaptea de Înviere, întinerește și se ridica deasupra timpului **(Tinerețe...)**, iar Ieronim **(Incog.)** trăiește o experiență de iluminare interioară, de la faza orbirii la cea de cufundare și pierdere într-o „albă, suprafirească incandescență"; episodul sugerează și trecerea în eternitate prin poarta morții, alături de perechea sa astrală, Marina. Ieșirea din lunie este însoțită de o lumină albă, care revarsă euforie; Darie este orbit de o *lumină de aur*, apoi spune că *moartea sa este o lumină mare* **(I.)**.

LUNA

Simbol al duratei (*mens* = măsură), al trecerii de la viață la moarte, de aceea asociată feminității și prin ea – neantizării **(TIR)**. Luna apare rar în proza lui Eliade pentru că personajele sale aspiră la prezentul etern, sustras măsurii timpului. Uneori luna anunță ieșirea accidentală din lumea profană, căci nopțile cu lună plină favorizează hipnoza, visul revelat (ca în **Nopți...**). În **Ș.**, lumina de lună devine un reflex al al hipnozei șarpelui; Dorina este fascinată de lumina rece, și se visează pe malul unei *ape lunare*, iar mai târziu, deși luna dispăruse de pe cer, odaia ei este „înmuiată într-o lumină vrăjită, lunară", inoculându-i personajului dorul de ducă.

MANUSCRIS

Scriere secretă, conținând un mesaj capital, sau secretul însuși al vieții, manuscrisul, așa după cum explică Durand, poate fi echivalat cu Graalul, recipientul în care se află închis sâmburele cunoașterii. Manuscrisul are un caracter ocult, deoarece conține ideea care nu a fost publicată, nu a intrat în istorie; el reprezintă un univers închis care păstrează un mister sacru. De obicei, manuscrisul este redactat într-un limbaj secret, sau conține altceva decât anunță titlul. Manuscrisul doctorului Zerlendi **(SDH)** ascunde o experiență incredibilă și care se adresează doar unui inițiat, de aceea este scris în alfabet sanscrit, dar atrage atenția celui avizat printr-un citat din Biblie. După descifrarea acestui manuscris, naratorul devine

singurul care cunoaște secretul doctorului și se va afla în imposibilitatea de a-și dovedi experiența, căci biblioteca dispare, iar posibilii martori ai lecturii sale pretind că nu-l cunosc. Altă semnificație au manuscrisele lui Bibicescu, din **NS.** Aici este vorba despre creații literare trecute peste graniță, pentru a fi salvate de teroarea comunistă. Manuscrisele unui actor care se credea înzestrat cu talent literar sunt date în păstrare lui Ștefan Viziru, exilat în Franța, pentru că aceste manuscrise ar fi fost operele de mâine ale neamului. Dar printre paginile lui Dan Bibicescu, Ștefan găsește un fragment din jurnalul intim al marelui scriitor, Ciru Partenie, un fel de alter-ego, de dublu al lui Ștefan. Citind acest manuscris, personajul are revelația tuturor semnelor pe care destinul i le oferise și înțelege că toate acțiunile sale au fost anticipate de către Partenie. Cum, puțin după această lectură, Ștefan moare, se înțelege că manuscrisele se vor pierde, vor intra în anonimat; ele nu mai pot folosi nimănui, pentru că mesajul scriitorului îi era adresat în exclusivitate lui. Și în povestirea *Fratele risipitor* apare tema manuscrisului ce trebuie trecut peste graniță pentru a fi publicat; Vătămanu îndeplinește dorința fratelui său de a-i duce un caiet cu poezii la Paris, unde nu va ajunge niciodată pentru că va fi ucis în timp ce încerca să fugă peste granița comunistă; deși fără valoare literară, versurile reprezintă mesajul unui adolescent către lumea liberă, iar fratele care își dă viața pentru a duce acest mesaj înțelege că pentru poetul muribund, acesta este unicul mod de eliberare.

MAȘINA

Nu doar un vehicul de trecere, ci și unul al lumii moderne, al vitezei, al normalității, la Eliade mașina apare frecvent ca simbol al ieșirii din lumea normală, dar nu este vorba despre o luntre a lui Caron, despre un vehicul care leagă lumea vie de cea moartă, căci pentru Eliade moartea nu este o ruptură decisivă; de aceea, evadarea din timpul istoric se poate face doar cu un vehicul *obișnuit,* semn al continuării drumului dincolo de moarte. În ziua nunții, Serdaru și Niculina dispar, dar Niculina este zărită într-o camionetă veche, simbol al imersiunii ei în alt timp, ceea ce pregătește întoarcerea lui Pandele la experiența tinereții lui **(19 t.).** Camioanele care dispar (în **La umbra...**) poartă oameni aleși, pregătiți pentru o lume viitoare și ele intră într-un spațiu camuflat. Ștefan **(NS)** a avut o viziune

înfățișând o mașină și o femeie, imagine care îl va obseda până la sfârșitul vieții, când va înțelege că este un semn al evadării din normalitate prin nuntă și moarte. În **Nopți...,** un grup de neofiți trăiesc o spectaculoasă ieșire din timpul lor, rătăcindu-se cu mașina în jungla bengaleză, dar a doua zi află că mașina nu s-a mișcat din fața casei. Aceeași semnificație o are și motocicleta lui Emanuel, anume de a-i aminti lui Vladimir calea de ieșire din *moară,* din existența măcinată de timp *(Podul).* Vehiculul simbolizează viteza, graba care stăpânește omul în timpul trecerii sale prin viață. Toate personajele lui Eliade se grăbesc spre moarte; Adrian **(ÎCD)** trăiește cu teama de a nu întârzia la întâlnirea de la ora 4,30 – este întâlnirea cu Îngerul Morții; Antim și Melania se grăbesc să urce scara spiralată a ieșirii din labirintul infernal al vieții. Ileana **(NS)** se grăbește să ajungă la concert, dar mașina se va prăbuși într-o prăpastie etc.

MÂNTUIRE

Cale creștină de salvare a sufletului. Așa cum spune un personaj din **Incog.,** orice tip de mântuire presupune credința într-un mântuitor. Dumitru (din **O fotografie...**) intră din greșeală în Biserica Mântuirii și obține vindecarea și întinerirea Theclei pentru că aceasta este singura lui dorință; credința lui idolatră este un dat al neamului său: el este un român ortodox, plecat în America să-și caute norocul și care nimerește într-o zi într-o biserică în care își regăsește rădăcinile, iar Dumnezeul purtat în adâncul ființei sale i se revelează. Un interesant comentariu asupra acestei nuvele face N. Steinhardt, în *Jurnalul fericirii* (355–359): el o consideră o *mărturisire* de credință ortodoxă și românească, pentru că Dumitru, eroul acestei opere, mărturisește occidentului valorile românești și creștine, fără de care „orice cultură și civilizație se află în pericol de moarte". Personajul lui Eliade întruchipează puterea mântuitoare a credinței: „Ce respinge Dumitru? respinge marile descoperiri (ori marile iluzii) ale occidentului: spiritul universal (Hegel! Noica!), semiologia, zenul (asiatismul! Eliade însuși!), televiziunea, limba universală (Cioran! care nu concepe culturi exprimate în limbi periferice), Istoria, semantica și sociologia (tot structuralismul). Și cine e Dumitru? E românul din Sarmația, *le Paysan du Danube,* omul simplu, fiul lui *Mutter Natur!* Nu numai atât, e și adevăratul intelectual, care nu confundă rațiunea cu prostia și cultura cu

unus liber: E omul care crede în Dumnezeu și în miracole, nesofisticat și neamăgit de pseudo-științe cu nume sonore, care în barul hemingwayano-huxleyan mărturisește Logosul, întruparea lui Dumnezeu și mântuirea." Sufletul românesc este înzestrat cu puterea de a transfigura lumea, ceea ce generează sentimentul libertății și al întâlnirii cu Dumnezeu. În nuvela **Pe str. M.,** o stradă pe care s-au consumat experiențe capitale devine un simbol deformat al mântuirii; strada *Mântuleasa* semnifică un univers de legendă care se ridică pe nesimțite din străfundurile lumii noi, comuniste. Poveștile lui Fărâmă derutează și tulbură, pentru că într-o lume opresivă și artificială, fără conștiința rădăcinilor, mitul declanșează haosul.

MEFISTOFEL

Îngerul căzut apare la Eliade ca jumătate a binelui divin, dar și ca *via negativa,* prelungire a lumii reale, dincolo de lumea cunoscută. Pornind de la *Faust,* Eliade demonstrează că pentru Goethe, „Mefistofel este spiritul care neagă, care protestează, mai cu seamă care oprește fluxul vieții și împiedică lucrurile să se realizeze. Activitatea lui Mefistofel nu este îndreptată împotriva lui Dumnezeu, ci împotriva vieții. Mefistofel este *tatăl tuturor piedicilor*" (**MA,** 72). Ca spirit negator, stimulează activitatea umană și de aceea există o simpatie între Dumnezeu și Mefisto, o legătură abia perceptibilă care face ca *Faust* să aibă un mesaj legat de „misterul identității contrariilor și de cel al totalității". Eliade consideră că acest sens pe care Goethe îl dă simbolului în opera sa vine dintr-o tradiție îndelungată, cu rădăcini în miturile androginității lumii. În studiile sale științifice prezintă o serie de credințe și mituri (zoroastrism, bogumilism, catari) care pun la începutul lumii androginitatea: binele și răul, Dumnezeu și Satan.

Într-o nuvelă **(Eu...)** care amintește vag de o scriere a lui Hugo, Eliade transpune confesiunea unui personaj care se autonumește *fiul diavolului;* el trăiește într-un palat populat de șaisprezece păpuși, care reprezintă lumea sa, pe care o poate transforma și retrăi ca în vis. Diavolul este aici *alb, sfânt* și *schimnic* și *propăvăduiește renunțarea la lume.* Universul său este alternativa lumii, după Apocalips, de aceea ispitește oamenii să urce în castelul său pentru ca ei să se poată salva: „Adevăr, adevăr proaspăt vă grăiesc vouă. Nu vă temeți, căci aici se întind cămările Sfântului Diavol. De-a dreapta și de-a stânga frunții mele se ridică până la nori roșcați pietrele palatului. Stânci cu mușchi putred și șopârle fermecate coboară spre voi. Nu vă temeți, urcați-le. Urcați suișuri înfierbântate de *cea din urmă amiază.* Urcați cărări pitite sub cremene. În curând întunericul se va așterne *pentru totdeauna.*" (135) Fiul diavolului trăiește cu voluptate ispita, renunță la calea zeificării (doar cel născut din om poate deveni zeu) și învață să se elibereze de „lanțurile crucii", adică înțelege orgoliul libertății luciferice. În altă nuvelă **(SDH),** savantul definește acest orgoliu ca pe o dezlănțuire a forțelor obscure, ca pe un haos individual care aruncă ființa într-un labirint din care nu mai există ieșire; astfel, doctorul Zerlendi este gata să piardă legătura cu Shambala.

MEMORIE

Spațiul pur și regenerativ al lumii, depozitul experiențelor esențiale; de aceea reînvierea evenimentelor ce s-au petrecut la începutul lumii reprezintă o obligativitate periodică a ființei. În miturile reîntoarcerii se menționează recuperarea unui moment caracteristic timpului originar. Memoria are funcție terapeutică și soteriologică; pentru hinduși, salvarea se întemeiază pe memorie: „cel care *știe* este cel care își amintește începutul". Traducându-i pe pitagoreici, Platon echivalează *anamnesis*-ul cu *memoria impersonală,* suma amintirilor timpului, „în care sufletul contemplă direct Ideile"; aceasta demonstrează o continuitate a gândirii arhaice despre un *„illud tempus,* fabulos și *pleromatic,* pe care omul este obligat să-l rememoreze pentru a cunoaște *adevărul* și a participa la Ființă" **(MVM).** Buddha și Pitagora vorbesc despre amintirile vieților personale, adică de pe poziția celor aleși, de aceea se depărtează de gândirea mitică, dar îi păstrează și îi continuă esența. Memoria generală cuprinde deopotrivă *timpul istoric* și *timpul individual.*

În relația dintre istorie și cultură, memoria acționează dinspre eveniment spre creație, de aceea memoria culturală este prizoniera istoriei; când se va elibera, omul va scăpa de labirint, după cum spune poetul din **ÎCD,** al cărui ideal este tocmai memoria culturală; însă, pentru el, amnezia devine o tortură întrucât, deși a uitat amănuntele propriei existențe, a rămas cu impresia tulbure a unei întâlniri decisive, precum și cu obsesia că nu-și mai știe rostul în univers: uitase mesajul pe care trebuia să-l transmită omenirii. Un alt personaj,

Ștefan, din **NS,** se străduiește să-și amintească ceva despre o mașină, pe care a selectat-o întâmplător din memoria destinului personal; la un moment dat, se gândește că este vorba despre o imagine fugitivă din trecut, sau despre un episod citit undeva. Această ambiguitate a evenimentului ce-i anunță de fapt moartea devine o caracteristică pentru toate experiențele ce vizează accesul la memoria generală.

Uneori, sciitorul recurge la maniera romantică și personajele își amintesc în vis ceea ce au trăit la origini; în **Ș.,** Dorina își visează nunta cu mirele-șarpe, adică mitul iubirii, așa cum a fost el reținut de memoria generală (și în special în povestea despre Psyché și Eros); ea este îndemnată în vis să se recunoască în imaginea Arghirei, frumoasa din lapte, care a fost mireasă doar trei zile pentru că a încălcat interdicția; ea a murit, adică a fost blestemată să trăiască sub teroarea istoriei, în uitare și în nefericire, până când își va aminti: „– Privește-o bine și-ai să înțelegi cine este, vorbi din nou tânărul. Și ea se opri deodată, tremurând. Fata din tron i se păru atunci cunoscută; și ochii aceia larg deschiși și buzele strânse... – Nu vezi că ești *tu* acolo?! exclamă biruitor tânărul. Toate viorile tăcură, oprite, parcă, la un semn nevăzut. O mare tăcere împietri sala. Dorina rămase o clipă cu ochii căscați, apoi gemu rănită și se prăvăli." (197) Această întâmplare exemplară, petrecută la origini, se reeditează imperfect în planul realității (povestea despre fata Moruzeștilor), până când Arghirei i se dă posibilitatea de a-și aminti povestea originară; în această a doua încercare, Dorina – ființă muritoare (întrupată din laptele profan) nu mai greșește, ea evită să mai pronunțe numele șarpelui, adică să-l *definească* prin forme trecătoare și câștigă astfel dreptul la eternitate. Gavrilescu **(La țig.)** este surprins de memoria personală, mai exact, de amănunte refulate: iubirea lui neîmplinită pentru Hildegard. Această recuperare a amintirilor îi dă șansa unei morți personale. În nuvela **Pe str. M.,** memoria lui Fărâmă creează haos, căci poveștile petrecute într-un timp fabulos incită la diferite interpretări, iar în lumea care se naște violent, adică fără memorie, mitul năvălește și transformă totul în labirint; memoria mitică este de nereprodus în acte, ea contrazice logica realității. Hipermnezia lui Dominic Matei (din **Tinerețe...**) nu reprezintă numai o cale de salvare personală, ci și salvarea memoriei generale; personajul trăiește experiența christică (moarte și înviere) și devine mântuitorul lumii, respectiv, un recipient al

tuturor informațiilor despre apariția și evoluția ființei, o arcă ce va permite universului să renască după Apocalips.

Înainte de moarte se instalează haosul: evenimentele trăite se amestecă, sunt confuze, omul are sentimentul că și-a ratat destinul; apoi își amintește esențialul și pe această rememorare se clădește moartea fiecăruia; Gavrilescu **(La țig.)** își amintește o poveste de tinerețe cu sentimentul că aceasta a fost *tragedia vieții sale;* după o existență mediocră și resemnată, el își amintește un episod care i-ar fi putut schimba viața și pe care îl retrăiește în moarte. De asemenea, Vladimir *(Podul)* își aduce aminte că menirea sa era să joace *Moara lui Iosafat,* adică să găsească drumul spre libertatea absolută, dar cum viața înseamnă uitare, el și-a ratat destinul și abia când motociclistul (semn al morții sale) îi amintește, el își dă seama că s-a rătăcit. Amintirea de dinainte de moarte oferă șansa reîntoarcerii la paradisul pierdut, reintegrarea în memoria universală.

MESAJ

Informație esențială pentru un destin sau pentru istoria generală, mesajul este camuflat în banalitate, adică în evenimente cotidiene, cuvinte, sintagme sau enunțuri unanim cunoscute, adeseori sentințe, maxime, adevăruri mari, dar și cuvinte aparent fără sens sau cu un sens comun. Mesajul se impune fie prin repetare, fie printr-un context semnificativ; el este transmis de cineva sau se revelează celor aleși. Mesajul nu are rolul de a îndrepta istoria, de a modifica mersul lumii, ci propune o cale de salvare, adică de eliberare din timpul profan; ca și firul Ariadnei, indică ieșirea din labirint. Fiind foarte simplu, mesajul ispitește la interpretări, la complicarea lui, sau la citirea în registrul vieții sociale.

În nuvela **ÎCD,** pe care I. P. Culianu o consideră *arta poetică a lui Eliade* (op. cit., 247), personajul Adrian este un poet amnezic, dar care are conștiința faptului că el este purtătorul unui mesaj capital pentru omenire, pe care l-a uitat, însă; el a compus cândva versurile unui cântec pe care Leana îl cântă seara prin grădini publice și prin restaurante și care are menirea de a inocula oamenilor o anume stare de beatitudine, de fericire și de optimism. Atât cântecul, cât și interpretarea lui refac un ritual mitic, cel al lui Orfeu, care a îmblânzit fiarele sălbatice prin muzica sa. Mesajul orfic, prin faptul că se adresează în primul rând sufletului, deșteaptă *speranța* și prin aceasta determină

schimbarea conștiinței generale. Pentru cel inițiat, mesajul are și alte sensuri, camuflate în anodinitate și în farmecul trecător al unui cântec lăutăresc, deoarece povestea lui Orfeu se referă totodată la coborârea și întoarcerea din infern, conține, așadar, speranța în traversarea morții, în ideea de moarte și înviere, năzuință fără de care omul nu poate trăi; Eliade explică în nenumărate rânduri că sensul vieții este de a găsi o cale de transcendere, credința într-o viață dincolo de moarte, în devenirea continuă, în dobândirea pardisului pierdut, sau doar visat. Tot mesaj capital este și cel transmis de maestrul Pandele, din eternitate; în romanul **19 t.,** după evadarea din timp a scriitorului Pandele, secretarul său primește un buchet de trandafiri, însoțit de un bilet semnat de Pandele, cu promisiunea de a se vedea curând; la puțin timp după aceea, Eusebiu (secretarul), întâlnește un student care îi face o mărturisire stranie: „Băgă mâna în buzunar și scoase o foaie de caiet. – Trebuie să traduc și să explic un text. Doar câteva propoziții. Dar cum să le explic? *Libertatea absolută,* asta să zicem, înțeleg. Dar mai departe? *Nous sommes condamnés à la liberté!* Ce vrea să spună asta?“ (241) Dacă până atunci Eusebiu se gândise că Pandele, Niculina și Laurian s-ar fi putut rătăci în timp, prin întâlnirea cu acest mesager, care i se adresează în exclusivitate, el înțelege că maestrul a reușit să se elibereze de timpul istoric și că acest lucru este nu numai posibil, dar este un dat al ființei, o condamnare. Pentru oricine altcineva mesajul reprezintă un simplu subiect de examen, dar Eusebiu știe că îi este adresat, pentru că studentul face aluzie la formula de despărțire, folosită de Pandele *(pe curând)* și are o atitudine complice (îi zîmbește, îi face cu ochiul). Și Dayan, din nuvela omonimă este un mesager, dar unul care nu-și poate transmite mesajul: „... Tragică este moartea mea pentru că nu mi-am împlinit misiunea. Un mesager care nu izbutește să transmită mesajul! Poate am exagerat spunând că e tragică. Aș spune că e vorba despre o moarte tragi-comică. O tragi-comedie a erorilor și confuziilor...“ (286) Dayan are rolul de a pregăti apariția unui mesager important; el continuă teoria einsteiniană, dar atât cât să deschidă o ușă spre ecuația ultimă, fără a face demonstrația propriu-zisă. Cele mai multe personaje descoperă un mesaj în sensul spectacolului teatral; orice ritual reprezintă un joc fără început și sfârșit, o proiecție a lumii ce se

reconstruiește continuu. Din acest motiv un joc poate deveni primejdios, căci propune o structură arhetipală pentru care jucătorul nu este pregătit, sau, cum spune Ieronim (în **Incog.**), cel căruia i se revelează mesajul unui mit „ori își urmează modelul, cu riscurile pe care le implică, ori îi rezistă, și atunci e strivit!“ (312) Calea justă este de a urma mesajul, care totdeauna implică o întoarcere la origini. Mesajul pentru români (în *Pelerina*) este de a nu înceta să-și pună întrebări în legătură cu salvarea, adică de a nu renunța la jocul donquijotesc. Discutând semnificația lui Parsifal, I. P. Culianu, amintește că Nichifor Crainic a creat (în 1924) o alegorie de mare popularitate în cultura română, care este posibil să fi constituit un punct de pornire pentru Eliade, anume că Parsifal reprezintă România la răscruce de drumuri, între „occidentalizarea simbolizată de grădinile vrăjitorului Klingsor și *spiritualitatea tradițională,* simbolizată de fortăreața Sfântului Graal.“ (215) Eliade îl compară pe Parsifal cu Don Quijote, iar naivitatea lui de a întreba unde este Graalul, într-un moment în care lumea se preocupa de boala Regelui Pescar, presupune o anulare a ridicolului prin puterea nativă de a *se juca* serios, de a atinge grandoarea pe o cale neconvențională, ba chiar stupidă și jenantă pentru lumea normală. Don Quijote se eliberează de teama de moarte pentru că jocul său îl situează în preajma morții, îl determină să trăiască sentimentul morții, căci aventura sa este una autentic primejdioasă. El își urmează modelul cu fidelitate, trăiește destinul cavalerului rătăcitor cu aceeași credință ca și Parsifal atunci când pune întrebarea justă. De aceea mesajul pentru români este „Fericiți cei săraci cu duhul...“, pentru că Eliade crede în revitalizarea spațiului românesc, prin darul nativ, de reîntoarcere la origini, acolo unde se află puterea întrebării necesare; cel care își pune întrebări despre mântuire, despre salvare, eliberat de sensul istoriei și din închisoarea timpului profan, este capabil să regenereze universul. Mesajul se află pretutindeni, camuflat în faptele efemere, în cuvintele obișnuite, pentru că însuși sensul lumii este acela de a cuprinde simbolurile devenirii, ale începutului și sfârșitului în fiecare amănunt al existenței. Din acest motiv, de cele mai multe ori, mesagerul nu este conștient de rolul său, sau nici nu știe că are un rol.

METAFIZICĂ

Fără să fie un simbol, metafizica generează o sferă largă de

semnificații și este o cale de cunoaștere a lumii dinlăuntrul ei, prin surprinderea secretului vieții; este vorba despre un tip de cunoaștere revelatoare, favorizată de neliniște și de emoție. Nae Ionescu definește actul cunoașterii metafizice printr-o analogie foarte simplă și explicită: „Dacă, de pildă, într-un ceai torn rom, eu știu aproximativ ce gust va avea acea băutură; acela care nu știe însă că am turnat rom, nu va putea ști decât după ce a gustat. Vasăzică, pentru ca o cunoștință să fie științifică, ea trebuie să fie experimentată, trebuie să bei întâi ceaiul și pe urmă să spui ce gust are. Eu însă, care am pus rom nu mai am nevoie să beau ca să știu ce gust are, pentru că eu sunt înăuntrul evenimentului, eu sunt acela care l-a provocat" (op. cit., 53).

În cartea de față, am cuprins o serie de simboluri care dezvoltă sensuri în sfera metafizicii; *evadare, origine, iubire, nuntă, mire* ș.a. presupun cunoaștere prin revelare, preștiință, situații metanormale.

METANOIA

Noțiune prin care Eliade definește o experiența paradoxală, când toate convenientele sunt rupte, iar noua ordine acceptată; astfel paradoxul de a muri și a renaște, androginitatea ca imagine a perfecțiunii sunt încercări de dărâmare a sistemului unanim acceptat; metanoia înseamnă „conversiunea, răsturnarea valorilor" (**MA,** 100), adică haos, care însă dă unora (celor inițiați) posibilitatea de *a se reclădi,* fără a mai aștepta Creația generală. Această categorie privilegiată a trăit deja șocul pe care îl dă un mod de gândire care sfidează logica sau sistemul de raționamente tradiționale. Arta, ritualul, jocul impun prin simulare atât o imagine răvășită a lumii cunoscute, cât și rezistența individului în fața procesului de disoluție, deoarece ele oferă în ordine virtuală o infinitate de variante salvatoare. Pandele **(19 t.)** scrie o piesă de teatru care începe cu sfârșitul și își comentează intențiile astfel: „... cititorul trebuie șocat, indignat. Numai după aceea poate avea loc *metanoia,* cum spune Niculina, răsturnarea, trezirea, reintegrarea. Cred că ai înțeles că în acest haos bogat în virtualități, anumiți indivizi se pot realiza, *chiar acum, pe loc,* în mijlocul descompunerii generale; ei nu sunt obligați, ca toți ceilalți, să aștepte o nouă Creație pentru ca să-și poată regăsi plenitudinea..."

MIRE

Vorbind despre existența mistică, Nae Ionescu identifică trei căi de

căutare a absolutului: *transcendentală, creștină și emanentistă* (adică cea a *pelerinului* care evadează în ținuturi alese, cea a *mirelui mistic* și cea a *sfântului,* care crede că îl are pe Dumnezeu în sine și de aceea este amenințat de păcatul orgoliului) și optează pentru calea creștină, a mirelui care crede în taina iubirii și a nunții (op. cit., 164–182). Eliade creează în proza sa acest tip de evadare: majoritatea personajelor scapă din labirintul infernal, prelungind ipostaza de mire, pentru că această ipostază înseamnă pregătire pentru întâlnirea cu Dumnezeu. În romanul **NS,** toate semnele destinului se îndreaptă către un prototip desprins de existența profană: Ștefan se izolează într-o cameră de hotel, este preocupat de problema timpului și a evadării, este îndrăgostit de două femei în același timp, fără a se simți în mod cert *legat* de vreuna; familia îi moare într-un accident și atunci își caută mireasa spirituală, alături de care va muri; întreaga lui viață se pregătește pentru taina nunții, adică pentru a imita destinul lui Christos; iubirea lui stranie pentru Ileana Sideri face parte din destinul său, căci întâlnirea cu ea e anunțată de o previziune și este asociată cu imaginea mașinii, simbol al trecerii în moarte; Ileana este *a lumii crăiasă,* mireasa așteptată, perechea ursită; de aceea, el respinge o legătură telurică și aspiră nelămurit spre o fuziune, spre *nunta în cer.* Antim (din **Unif.**) este logodit de mai multe ori, dar nehotărât să nuntească, el așteaptă o *străină,* pregătindu-se continuu pentru taina nunții. Dorind să creeze, fără a avea încă sensul creației, personajul eliadesc face din viață o inițiere în taina ultimă a ființei; Ștefan Viziru, simte imboldul de a picta și, deși nu are talent, are intuiția eliberării și presentimentul creației în timp ce mâzgălește o pânză, în singurătatea absolută a unei camere secrete. Ipostaza de mire înseamnă pregătire pentru misterul creației, pentru nunta care anulează existența de până atunci și conține germenele altei stări de a fi.

MOARTE

Pentru Eliade, moartea reprezintă o poartă de trecere spre altă stare a ființei și un drum spre „marea iluminare" – ieșire din labirintul infernal al istoriei opresive și al timpului normat. Deși Eliade nu vorbește despre rai și iad în sens creștin, viziunea sa nu ilustrează totalmente nici gândirea indiană, la care face principalele trimiteri. În studiile sale asupra religiilor lumii, el face de multe ori observația că omenirea se întoarce periodic la structurile arhaice și de aceea

lumea modernă împărtășește, pe lângă reprezentarea creștină, și speranța într-o lume eliberată de *bine* și *rău*, în care păcatul a fost anulat, o lume similară începutului, armoniei originare; Culianu duce mai departe această idee, arătând că în ultimele decenii ale erei noastre omenirea și-a schimbat viziunea față de moarte: dincolo de ea nu se mai află *judecata de apoi*, pedeapsa și răsplata.[23] Concepția lui Eliade vine în bună parte din cultură, dar și din intuiția originilor, căci în creația sa artistică el recreează cel mai adesea metafora morții mioritice. Prezentând interpretarea lui Dan Botta asupra baladei *Miorița*, Eliade reține ideea nunții păstorului cu moartea și rădăcinile mitice ale acestei metafore: „Ca în întreaga sa operă, Dan Botta exaltă *moartea nupțială*, pe care o pune în raport cu *nostalgia morții* în sensul thracic al termenului, căci poetul nu se îndoiește de thracismul etnic al românilor, și Orfeu, Zalmoxis și păstorul stau unul lângă altul în universul său de valori" (**MA,** 243). La această idee, Eliade adaugă și aprecierea lui C. Brăiloiu, că *Miorița* „perpetuează memoria gesturilor originare de apărare a vieții" și conchide că acest mit se bucură de o mare popularitate printre români, întrucât exprimă o experiență exemplară, venită din creștinismul timpuriu; păstorul își transfigurează moartea în *nuntă mistică*, transformă un eveniment nefericit într-o taină, într-un *mister sacramental*, adică *impune un sens absurdului însuși* (**MA**, cap.VIII). Caracterul inițiatic al baladei este subliniat de metafora nuntă-moarte, pentru că ea conotează sensul armonizării contrariilor, sugestie conferită și de cuplul astral (soare-lună), care nu reprezintă doar o obsesie românească, ci o aspirație universală; în anumite tehnici tantrice, neofitul începe prin cosmicizarea ființei sale; el se străduiește să unifice soarele și luna, reface în sine și pe cont propriu, unitatea primordială, de dinainte de Creație, anume resoarbe toate forțele cosmice (**TIR,** 384). Simbolistica nunții soarelui cu luna exprimă *setea de anulare a dualismelor, a eternei reîntoarceri și a existențelor fragmentare* (**TIR,** 180). Nunta reprezintă un simbol al fuziunii antinomiilor esențiale – masculinul și femininul –, conține promisiunea unei creații, a unui nou univers, cel nenăscut. Asocierea nuntă-moarte, ilustrează și întâlnirea dintre ființă și neființă, dintre efemer și etern. Aproape toate personajele lui Eliade își găsesc perechea în moarte, căci nuntirea în momentul de trecere spre eternitate deschide

o taină, cea a fuzionării spiritului cu materia, anulează limitele ființei, iar *coborârea* la origini, reîntoarcerea la abisul feminizat și etern coincide cu o naștere proiectată, cu *înălțarea* însăși. Moartea e mireasa absolută, *crăiasa lumii*, căci esența vieții este feminină. Antim **(Unif.)** așteaptă întreaga viață o logodnică ce va veni în clipa morții; ea se numește inițial Melania *(cea neagră)*, iar apoi, devine Laetitia *(veselie)* și îl conduce pe Antim spre lumea lui Orfeu, eliberată de zgomote, dincolo de sala de concert, la originile sale, adică la întâlnirea cu Generăleasa. Ieronim **(Incog.)** trăiește și el sentimentul sfârșitului ca pe o regăsire a perechii uitate; percepe haosul ce se instalează în lume o dată cu demolarea casei sale, care înseamnă instalarea comunismului și uciderea lumii interbelice; el stă pe trotuar, în ploaie, și privește cum casa este distrusă, iar gândul că se poate elibera de teroarea istoriei face ca întreg orașul să fie inundat de o *nefirească incandescență de gheață* și, deși orbit de lumină, nu clipește și nu se sperie pentru că înțelege că dincolo de formă și de durată, există spiritul nesfârșit și fericirea: „Inima începu să i se bată tot mai repede, apoi, pe neașteptate, se opri, și în acea clipă îl asurzi un trăsnet nesfârșit, izbucnit parcă din toate părțile deodată, și înțelese, dar fără să simtă, că se cufundă, pierzându-se într-o albă, suprafirească incadescență" (318). Este momentul în care apare Marina, tânără și gata de marele drum, amintindu-i că i-a promis să-l regăsească. Leana și Adrian sunt logodnici de-a pururi, dar Adrian devine periodic amnezic, căci fiecare perioadă de anamneză înseamnă regenerare; el pendulează între memoria eternă și cea limitată, este Orfeu, condamnat să urce și să coboare **(ÎCD).** Leana și Adrian sunt pregătiți pentru nunta finală, adică inițiați, și de aceea o amână; au descoperit drumul eliberării de sub opresiunea timpului profan și sunt mereu tineri și logodiți. Rolul lor este de a face legătura între om și eternitatea de dincolo de ființă **(Incog.).** Pandele **(19 t.)** refuză inițial chemarea Euridicei, adică moartea prin refacerea unității primordiale; el descoperă evadarea prin compunerea triadei desăvârșite (Tatăl, Fiul și Sophia), deoarece și-a înlocuit moartea personală printr-un proces de amnezie-anamneză. Ridicându-se deasupra paradoxului esențial (moarte-nuntă, *coincidentia oppositorum*), el înțelege că ființa este *condamnată la libertate absolută*, numai că trebuie să-și aleagă drumul spre ea încă din timpul

vieții. Fiind scriitor, Pandele săvârșește inconștient un ritual, imită gestul creator al divinității și de aceea e capabil să găsească sensul Trinității creștine. Pentru majoritatea oamenilor, moartea presupune anularea contrariilor, existența în libertate și constrângere totodată, căci poarta morții este precedată de un labirint din care doar cei pregătiți pot ieși imediat. Misterul morții este asociat cu o nuntă pentru că nunta ilustrează cel mai bine actul mistic (adică *iubire, devenire* și *teocentrum,* după cum explică Nae Ionescu), dar sugerează tot la fel de bine eliberarea sinelui și apoi limitarea lui în *celălalt;* imaginea acestui paradox poate fi labirintul, care este un spațiu infinit și de eternă rătăcire, dar și unul al căutării stimulative, din care totuși există ieșire. Gavrilescu, un muzician ratat, care a trăit cu sentimentul inutilității, considerându-se pedepsit să nu se realizeze pentru *păcatele lui,* își percepe și moartea ca pe o ratare; pentru el jocul celor trei fete este o glumă la care nu se pretează pentru că, deși protocolar, în adâncul sufletului le disprețuiește: „Cine m-a pus să-mi pun mintea cu niște copile? izbucni deodată, cuprins brusc de furie. Pardon! Am spus copile din gentilețe. Voi sunteți altceva. Știți voi bine ce sunteți. Sunteți țigănci. Fără nici o cultură. Analfabete." (21) Moartea sa înseamnă, în primul rând, anularea acestui sentiment al mediocrității; el este condamnat să-și trăiască în labirintul întunecat toate dorințele ratate, apoi i se va deschide poarta morții. De aceea, pentru el moartea este mai întâi o *atingere,* apoi *un fior* și în cele din urmă *constrângere.* Inițial, el se simte atins de *aripa morții:* „cineva, ceva, o ființă sau obiect, cu neputință de precizat, îl atinse pe față, pe umeri...", apoi este cuprins de *fiorul morții,* de „o adiere neașteptată", „ceva care nu semănă cu nimic cunoscut, și o clipă rămase încremenit, simțind cum i se răcește sudoarea pe șira spinării." Când ajunge în apropierea unei ferestre, este tras de o *forță necunoscută,* „legat și împins într-un sac". Pentru Gavrilescu, moartea nu înseamnă lumină, el își găsește mireasa (pe Hildegard), dar pornesc spre pădure, adică spre labirint, în care este condamnat să-și trăiască iubirea ratată, să simtă *aripa, fiorul* și *necruțarea morții* și abia după aceea să ajungă la fereastra luminată, adică la împlinirea armoniei prin nunta mioritică. Povestea sa ilustrează frica normală de moarte; pentru cei eliberați de acest sentiment, adică pentru cei pregătiți, moartea

înseamnă ieșire în lumină. Darie (din **L**) percepe moartea ca pe o trăire familiară: „E ca o lumină mare. E ca în strada Toamnei..." Și Ștefan **(NS)** se pregătește pentru moarte și își trăiește clipa ieșirii ca pe o fuziune spirituală cu Ileana, mireasa sa. Toți cei nechemați de mister mor dacă îl tulbură, iar moartea lor presupune rătăcire; în **SDH,** toți cei care încearcă să descifreze manuscrisele secrete ale doctorului Zerlendi dispar în accidente stupide, căci, ca și Gavrilescu, nici ei nu sunt pregătiți pentru taina capitală. Intimitatea morții poate constitui un mod de inițiere; Andronic **(Ș.)** se salvează miraculos de la înec, ceea ce îi dă putința de a se întoarce la originile ființei sale și de a retrăi taina nunții ratate.

MUT, MUȚENIE

Simbol al evadării din durată, tăcerea reprezintă o cale de inițiere, o încercare ascetică, ilustrând renunțarea parțială la viață și la ispita exteriorizării; în dansul călușarilor există un personaj numit Mutul, care moare și renaște; el întruchipează forța virilă, viața care reîncepe o dată cu venirea primăverii, deși toți călușarii sunt legați de un jurământ al tăcerii, numai Mutul nu poate vorbi și încearcă s-o facă pentru că el reprezintă forța nenăscută încă, irațională a naturii (**Ist. cred.** III, 238).

În romanul **19 t.** apare un personaj care *practică un ritual al tăcerii,* șoferul care face legătura dintre lumea normală (casa lui Pandele) și cea inițiată (din tabăra lui Ieronim). El se vindecă, refuzând să mai ia parte la desfășurarea istorică (este vorba despre un important personaj politic al sistemului comunist).

În altă nuvelă **(Omul...),** Eliade creează o interesantă parabolă a tăcerii: este vorba despre un personaj care se hotărăște să tacă pentru ca nimeni să nu-i poată cunoaște *aurul* dinlăuntrul lui, „voia să se pătrundă în sine, să se pipăie ca un frate, să se mângâie și să se ascundă de ceilalți, batjocoritor ca un zâmbet" (123). El se izolează de lume, trăiește ca un sihastru, chinuindu-și libertatea interioară, apoi începe să zămislească *făpturi* ale gândului; cutreieră cetăți, risipind pretutindeni creații ale gândului, ieșite din tăcerea sa; ajunge un Dumnezeu *neștiut* și uneori izgonit cu pietre. În cetatea regelui orb, renunță la tăcere, căci în el se trezește iubirea pentru frumoasa domniță, și ea o inițiată în lumea gândului; *omul care a voit să tacă* îi revelează regelui universul minții sale și întreaga cetate va avea acces la această lume, în afară de doctor,

pe care se hotărăște să-l ducă în catedrala în care el a cunoscut „durerea grea de voluptăți a tăcerii". La întoarcere, nimic nu mai este ca înainte, oamenii s-au schimbat, catedrala este o ruină, din care n-a mai rămas decât chilia lui, transformată în muzeu și în care se află cuști cu robi, croiți după nălucirile sale; îndurerat de efectul propriei creații, omul moare, iar doctorul care îl însoțea îl crede nebun. Prin tăcere, gândul este favorizat, dar creația gândului uman nu reprezintă decât o copie jalnică a creației divine; lumea tăcerii devine inutilă când omul vrea s-o împărtășească. Aici este vorba despre simbolul sfântului, amenințat de orgoliul perfecționării vieții interioare, incapabil de iubire profană și blocat în propriul univers.

Tăcerea este și un semn al originilor, de aceea ritualul tăcerii reprezintă și o cale de întoarcere, de traversare a haosului și de renaștere; în **Pe str. M.,** Fărâmă creează dezechilibrul lumii prin poveștile pe care le spune, apoi intră într-o perioadă de tăcere, refuzând chiar conversațiile convenționale; el își camuflează frica, refuzând participarea la haos. Tăcerea este și un imperativ al neființei; în romanul **Ș.,** Dorina pătrunde într-o lume de vis, la un bal fastuos, unde îi este interzis să vorbească celor din jur; aceeași viziune apare și în **DCh:** în visul lui Egor, lumea morților nu oferă posibilitatea comunicării decât cu cei cunoscuți (bunăoară, Prejan, care încearcă să-l avertizeze asupra primejdiei), restul este tăcere și rătăcire prin încăperi de bal sau pe coridorul întunecos la capătul căruia îl așteaptă strigoiul.

NAȘTERE

Simbol al devenirii, alternând cu moartea, nașterea anunță o schimbare, un moment al evoluției, o renovare a ființei generale. Nașterea conține germenele morții, sau dorința devenirii și o dată cu ea, dorul eternei reîntoarceri la origini. În Creațiunea vedică, prima emanație a spiritului a fost *kāma* (dorința); în *Teogonia* lui Hesiod, Eros se naște printre ultimii zei, făcând legătura cu lumea telurică. Orice naștere este însoțită de dorința devenirii, de chemarea ordinii originare, căci acesta este rostul ființei, ca reflex al impulsului primordial. Regenerarea periodică a universului reprezintă principiul esențial al tuturor religiilor păgâne; creștinismul respinge această idee, căci învierea lui Christos se produce în istorie, în vremea lui Pilat din Pont, și este, deci, ireversibilă: exclude întoarcerea *in illo tempore,* moartea și renașterea periodică și prin aceasta creștinismul depășește religiile primitive **(NM).**

În multe credințe și religii, destinul omului este marcat de mai multe nașteri și transformări; Eliade are o nuvelă **(Eu...)** în care vorbește despre trei momente ale devenirii: „Un om se poate naște de două sau de trei ori. Pentru întâia oară se naște din păcat, pentru păcat. Carnea înflorește în omul cărnii și el toate le măsoară cu carne. A doua oară, se naște omul din duh și pentru duh. Cutreieră în văzduhuri fără să-și înalțe trupul. Nu v-a înspăimântat niciodată minunea aceasta? Atunci să nu vă înspăimânte nici minunea pe care v-o descopăr în ceasul acesta de seară. A treia naștere a omului e de la Diavol și pentru Diavol. Siliți-vă să înțelegeți: omul, dacă vrea – și dacă vrea și Diavolul –, poate să-și făurească El lumea." (138) Personajul din această narațiune s-a născut a treia oară și el stăpânește o lume de păpuși, în care trăiește infinitele ipostaze ale ispitirii, de la seducția amoroasă la cea a morții, fără putința de a muri. În palatul Diavolului se naște o lume fără lumină și fără viață, un carnaval închis, în care nu există evoluție; este un univers al singurătății absolute, în care trăiește un singur om cu iluzia că el este creatorul. (v. și **ORIGINE**)

NOROC / NENOROC

Semn al destinului efemer, dar al sorții, norocul exprimă și împlinirea ursitei. Șăineanu spune că acest cuvânt are în limbile slave sensul de *menire* și *ursită,* iar în lituaniană înseamnă *ceea ce s-a spus.* Continuând această idee, R. Vulcănescu[24] afirmă că în credințele românilor, Norocul și Nenorocul sunt „executanți ai predestinării", „personificări ale sentinței Destinului".

La Eliade, apare conceptul de *nenoroc românesc,* conform tradiției noastre culturale. În **NS,** un personaj spune: „*Nu există decât noroc. Nu trebuie să ai nimic altceva decât noroc. Cine n-are noroc, mai bine să nu se nască, sau să moară în fașă, să nu cunoască nimic...* Ștefan ridica ochii din covor și, fără să-și dea seama, zâmbi.[...] *Dacă e așa cum spui, neamul românesc ar fi făcut mai bine să nu se nască, să moară în fașă. Tot neamul nostru e neam fără noroc.*" (II, 335) Constituind o obsesie pentru cultura română (Eminescu, Goga), ideea nenorocului românesc este asociată în perioada interbelică, și mai cu seamă de către generația lui Eliade, cu potrivnicul destin istoric ce a generat o *cultură mică.* În replică la această idee, Eliade recomandă asumarea destinului, căci „nu trebuie să ne fie frică de destine

tragice și de nenoroc. Astea sunt condițiile prealabile ale geniului nostru creator. Cel puțin nouă, celor de prin părțile astea, nu ni s-au pus la dispoziție alte condiții prealabile. Și atunci ce putem face? Să ne bucurăm că le avem pe acestea; ar fi putut să fie mai rău, ar fi putut să ne fi fost ursită neființa, moartea. Să ne bucurăm, deci, că le avem..." (**Unif.,** 273) Asumarea sorții presupune transfigurarea tragicului, în sens mioritic; Ieronim **(Unif.)** sublimează realitatea prin intermediul jocului actoricesc; el spune: „mă apăr cum pot, mă apăr *jucând teatru,* transformând obsesia și nenorocul în spectacol..." Și în alte opere Eliade vorbește despre sublimarea nenorocului; în nuvela *Șanțurile* acțiunea se petrece la sfârșitul celui de-al doilea război, într-un sat românesc în care toți locuitorii caută o comoară, ignorând pericolul și istoria care avea să vină. Locotenentul neamț von Balthasar, fiind poet și născut în Bucovina, înțelege această atitudine în fața istoriei ostile: „Afară de poeți nu vă înțelege nimeni. Cineva trebuie să aibă măcar un dram de nenoroc ca să vă înțeleagă. N-ați avut noroc acum trei mii de ani, și nici acum o mie de ani, și nici de data asta n-ați avut noroc. Dar v-ați amintit și ați luat-o de la început. Și tot așa o veți lua de la început într-o mie de ani, și vă veți aminti. Tot ce vorbim noi acum, și tot ce s-a întâmplat astăzi, și tot răul pe care vi l-am făcut, de toate acestea vă veți aminti, și o veți lua de la început." (132) Împotriva nenorocului românesc există amintirea originilor și promisiunea unei comori; condamnați să uite și să-și amintească periodic, românii trebuie să moară și să renască la nesfârșit, sau cum spune un alt personaj (din *Pelerina*), să găsească Graalul și să nu le folosească la nimic. Această existență zadarnică nu este însă distructivă, lasă putința supraviețuirii, datorită harului înnăscut de a căuta periodic o comoară ascunsă, iar cel care caută își pune de fapt întrebări în legătură cu destinul și cu sensul vieții și prin aceasta regenerează universul.

NUME

În opera lui Eliade, numele personajelor nu este niciodată întâmplător, iar în ceea ce privește toponimele, el păstrează aproape totdeauna denumiri reale, chiar dintre cele foarte cunoscute, cum ar fi *Băneasa* sau *Batiștei*. Numele individualizează, limitează, fixează în istorie, sau aspiră la un ideal, evocă, repetă, reia o experiență; orice nume dă sens unui destin,

uneori ascunzând, alteori dezvăluind cu ostentație modelul. Elefterescu (din **Incog.**) este un mărunt funcționar care caută libertatea interioară și se crede o întrupare a lui Siddharta; numele lui sugerează camuflarea misterului libertății și al salvării în banalitate, căci, prin rezonanța caragialiană, numele său evocă drama mediocră, dar etimologic susține idealul personajului (în gr. *eleutheria = libertate*). Tot un nume aparent banal este și Gavrilescu **(La țig.);** atributul îngerului Gavril, de a fi vestitor, se deslușește în final, când personajul devine cel așteptat (de către Hildegard). Un nume mitic, pentru care Eliade se pare că are slăbiciune, este Ileana, Leana **(NS, NÎC, ÎCD),** nume asociat zeiței Diana (Iana), spirit al pădurilor, dar și paznic al porții; în romanul **NS,** Ștefan o întâlnește pe Ileana Sideri în noaptea de Sânziene, când porțile cerului se deschid, iar ea devine semnul morții sale, căci el moare aproape în circumstanțele în care a întâlnit-o: la ieșirea dintr-o pădure, în noaptea de Sânziene, în mașina Ilenei. Eliade sugerează și alt sens al zeității, anume Iana, perechea lui Ianus cel cu două fețe, căci Ileana Sideri este mireasa și totodată personificarea morții. În folclorul românesc, numele zeiței Diana s-a păstrat în numele sărbătorii solstițiului de vară (*Sancta Diana > Sânziana*), iar Eliade păstrează acest amănunt. Leana, din **ÎCD,** este purtătoarea unui mesaj secret, amintind și ea de zeița misterelor, Diana. Cel mai adesea, numele din opera lui Eliade este ilustrativ, justificativ în mod explicit; învățătorul Zaharia Fărâmă **(Pe str. M)** sugerează, prin chiar numele său ceea ce-a mai rămas din lumea veche și adevărată a străzii Mântuleasa. În **Unif.,** Antim este condus pe drumul morții de către Melania (în gr. *cea neagră*), apoi, după ce intră în oglindă, observă cu stupoare că era condus de Laetitia (în lat. *frumusețe, putere, veselie, rodnicie*), adică plenitudine. Ștefan Viziru **(NS)** este destinat să fie al doilea în lumea socială (vizir ajutorul sultanului), după Ciru Partenie (care chiar poartă numele marelui rege persan), dar în esență, el este cel care a înțeles sensul vieții, deci cel încoronat (în gr. *stephanos = coroană*). Același mecanism semantic respectă și numele lui Laurian Serdaru. Un nume cu semnificații speciale este Zissu, semn al ispitei distructive (pentru Mitică Porumbache), model inaccesibil pentru Vădastra și dublură a realității pentru Ștefan Viziru; în acest caz nu personajul contează, ci doar numele, care trimite la o poveste consumată, cu alte semnificații pentru fiecare

personaj, ca și mitul însuși. Fascinanta d-nă Zissu, profesoara de pian a lui Vădastra, prima iubire a lui Ciru Partenie, devine, pentru mahalaua lui Porumbache, Zisuleasca, o croitoreasă care i-a dus la pierzare pe Mitică și pe căpitanul Sideri; pentru Ștefan, d-na Zissu reprezintă o ispită ratată, el va cunoaște o domnișoară Stela Zissu, care nu este decât o palidă imitație a modelului pierdut, căci, spre deosebire de celelalte personaje, Ștefan stăpânește integral povestea, revelată treptat, prin numeroase semne, la care el a fost atent.

Unele nume sunt livrești, ostentativ sugestive, așa de pildă, Dominic Matei, conține sugestia rolului său, de mesager al lumii de după Apocalips, căci numele de evanghelist este completat cu unul pedant, care îi conferă sensul de creator al arcei, de ales și salvator. Tot numele căutate sunt și Ieronim Thanase, sau Manole Antim. Uneori personajele își schimbă numele, săvârșind, conștient sau nu, un ritual de camuflare. Orobete este poreclit Dayan, Maria Daria Maria își spune Maria da Maria, Zamfira este și Marina etc. Schimbarea numelui reprezintă în tradițiile vechi românești un mod de a-l feri pe individul urmărit de duhuri rele sau de nenoroc.

Aproape toată opera lui Eliade transfigurează spațiul originii sale, Bucureștiul, și scriitorul păstrează toate denumirile reale, mitologizând un univers pe care îl consideră centrul său.

NUMERE

La Eliade, apar o serie de numere simbolice, a căror semnificație se păstrează în sfera mitului; cea mai bună reprezentare există în **La țig.**, în care aproape toată experiența lui Gavrilescu este subliniată prin numere semnificative; el merge cu tramvaiul *de trei ori* pe săptămână, număr al tuturor ritualurilor și al hierofaniilor; totodată, în tradiția folclorică, *trei* este și semnul echilibrului, al perfecțiunii, de aceea toate încercările sunt în număr de trei; cifră a creației, *șapte* anunță regenerarea personajului dincolo de moarte, căci mireasa sa se află în *a șaptea* cameră. Țigăncile s-au stabilit în București de *douăzeci și unul de ani*, adică *de trei ori șapte*, semn al creației perfecte, căci lui Gavrilescu i se dă ocazia renașterii.

NUNTĂ

Simbol al anulării contrariilor, prin refacerea unității primordiale, semn al morții și al nașterii, nunta presupune dizolvarea celor două universuri (masculin și feminin) și

proiectul unei noi lumi, prin iubire, iar iubirea înseamnă renunțare la ființa personală și identificarea în celălalt. Prin calitatea de *coincidentia oppositorum*, unirea prin nuntă devine o aspirație la androginism – starea originară a lumii. În sens mistic, nunta se întemeiază pe o taină, cea a creației, ca gest de imitare a creației divine. Nae Ionescu (op. cit, 177) spune că nunta închide în sine elemente care depășesc planul istoriei, căci ea reprezintă o legătură indisolubilă, ce conține *indicația creației*, prin *consumare* și *suferință*. Asocierea metaforică dintre nuntă și moarte are o motivație mistică, deoarece această legătură se face prin iubire și abandon.

La Eliade, nunta este un simbol de transcendere în moarte, în înțeles mistic, de contopire a individului cu Dumnezeu și presupune o stare de înaltă euforie. Nae Ionescu afirmă că actul mistic își găsește cel mai bine reprezentarea în taina nunții, pentru că ambele se întemeiază pe iubire, iar „iubirea înseamnă, într-un oarecare fel, trecerea mea, difuzarea, topirea mea în ceva care este în afară de mine, atât și nimic mai mult." (178) Pentru Eliade, poarta morții se deschide în fața perechii regăsite, căci împlinirea iubirii ursite înseamnă fuziune, crearea unui individ nou, dual, amintind de Ianus, patronul lunii ianuarie, simbol al trecerii spre noul an, punte între două lumi. Acest sens evocă și mitul mioritic, sugerează o sublimare a tragicului morții, dar și întoarcerea la origini, prin dizolvare și continuitate, conținute în taina nunții. Nunta *în cer* este o cale de eliberare, de ieșire din labirint, dincolo de moarte; ca și în *Miorița*, mireasa care vine în clipa morții este Spiritul Universal *(a lumii crăiasă)*, iar moartea – evadare în neant și întoarcere la esența eternă a vieții. Aproape toate personajele masculine din opera lui Eliade își așteaptă mireasa și o întâlnesc în clipa morții; Ștefan Viziru **(NS)** trăiește clipa ultimă ca pe o împlinire dincolo de moarte: „Zărise parapetul și, dincolo de el, ghicise căscată în întuneric prăpastia. Începu să tremure. Ar trebui să-i spun, mai am timp să-i spun... Dar îl orbiră farurile mașinii răsărite pe neașteptate din întuneric, în fața lor, și, fără să-și dea seama ce face, se apropie mult de Ileana. Simți în acea unică nesfârșită clipă, întreaga beatitudine după care tânjise atâția ani, dăruită în privirea ei înlăcrimată. Știuse de la început că așa va fi. Știuse că, simțindu-l foarte aproape de ea, Ileana va întoarce capul și-l va privi. Știuse că acea ultimă, nesfârșită clipă îi va

fi de ajuns." (412) Această stare de bucurie stinge nemulțumirea permanentă a personajului care nu-și găsise locul și sensul în viață. Sentimentul de împlinire vine din armonia (topirea în celălalt) care înseamnă iubire și suferință, adică taina nunții.

OGLINDĂ

Replică a realității, similitudine aparentă și simbol al morții, oglinda are funcții magice, ea revelează lumea eliberată de timp; pentru vechii greci, oglinda „face să apară oameni care încă nu există sau care execută o acțiune pe care o vor săvârși abia mai târziu."[25] Ieronim (din **Unif.**), învățat de Generăleasa, pătrunde în spațiul oglinzii, unde descoperă un univers al minunilor, cu peșteri submarine și personaje miraculoase; el înțelege mai târziu că oglinda este o metaforă a spectacolului și a artei în general, și încearcă să transmită marele secret al evadării din realitate în universul gândului, prin intermediul teatrului: „eu nu fac altceva, nu pot face altceva decât să vă spun, dar voalate ca într-o oglindă veche, cum a fost oglinda noastră, nu pot face altceva decât să vorbesc, în imagini și parabole, de taina care mi-a fost încredințată..." (290)
Reflectând un univers asemănător celui real, fără a se identifica lui, oglinda este și un simbol al morții, în sensul că dincolo de viață începe *via negativa*, o replică, o reflectare a vieții, în care sunt alte dimensiuni decât cele cunoscute; de obicei, la Eliade lumea morților este reprezentată prin săli de bal, împodobite cu oglinzi imense (**Ș., DCh**). Și în **La țig.** apare o oglindă care marchează intrarea lui Gavrilescu în labirintul morții sale. Intrarea în lumea reflectată a oglinzii reprezintă o posibilă salvare din labirint. Antim (**Unif.**) încearcă zadarnic să afle ce-i spusese Generăleasa lui Ieronim, puțin înainte ca ea să moară și înțelege, în clipa morții lui, că tocmai despre taina capitală îi vorbise, ca despre o ieșire din spectacol; Antim, condus de Melania, intră în oglindă, pătrunde într-o sală de concert și urcă o scară spiralată spre cer, unde îl așteaptă Generăleasa. Simbol al dublării și al apelor de nepătruns, oglinda conservă virtuți acvatice, germinative, recreează cvasi-identic lumea, dar accesul la noua imagine este limitat; doar cei eliberați de lanțurile realității pot penetra apa înghețată a oglinzilor magice.

OMPHALOS

Piatră albă în centrul lumii, *buricul pământului*, locul în care a fost creat Adam și în care s-a înălțat

crucea lui Isus, *omphalos* marchează centrul unui mister arhetipal, face legătura între cer, și pământ, fiind un „punct de intersecție a nivelurilor cosmice" (**TIR**). În romanul **Ș.**, insula este un centru consacrat printr-un mit al nunții ratate; în insulă se ascunde șarpele, spirit al locului și semn al timpului infinit; în miturile Greciei antice, *omphalos* reprezintă mormântul șarpelui sacru de la Delfi, de aceea orice centru este nu numai regenerator, dar și oracular. Dorina (din **Ș.**) retrăiește amănuntele unei întâmplări petrecute *in illo tempore*, deoarece este pregătită, avertizată în vis să evite greșeala inițială care a generat blestemul, anume de a fi pronunțat numele șarpelui, încălcând interdicția. După ce își amintește destinul ei arhetipal, ea găsește drumul spre insula nunții, căci acolo se găsește „izvorul oricărei realități și deci al energiei vieții" (**TIR**). Insula, piatră uriașă și pustie, reprezintă un *omphalos*, care face cu putință *coborârea transcendentului în imanent*, reluarea nunții începute la originile lumii. În orice centru universul poate fi reconstruit, căci aici viața nu piere niciodată; multe credințe afirmă că locul marcat de *omphalos* nu a fost atins de potop, de cataclismele care au spulberat lumea. *Omphalos* se reflectă în semne care păstrează o relație latentă cu originile și eternitatea. În **La țig.**, bordeiul țigăncilor face legătura cu lumea de dincolo; pentru Ștefan (**NS**), mașina este centrul lumii lui, căci ea îl va duce în moarte; aceeași funcție o are oglinda în casa Calomfir (**Unif.**), sau tabloul (în **DCh**), care facilitează comunicarea lui Egor cu strigoiul. Tot *omphalos* este și focul (în **SDH**), care devine centrul lumii lui Zerlendi, căci în yoga, focul reprezintă centrul energiilor transformatoare.

ORFAN

Simbol al eliberării posibile prin ruperea legăturilor cu viața efemeră, în numeroase credințe, copilul fără părinți se consideră învestit cu daruri magice, de medium sau mistagog; el aparține templului, însoțește preotul, asistă la ritualuri sau este sacrificat. Eliade amintește o poveste a călugărului armorican Nennius, din secolul al X-lea: „cum fortăreața pe care o construia regele Gorthingern se dărâma în fiecare noapte, druizii îl sfătuiră să o stropească cu sângele unui copil *fără tată*, ceea ce regele și făcu" (**De la Zal.**, 192). Sacrificarea unui orfan poate rupe legăturile cu blestemul inițial, căci el însuși este o ființă eliberată, desprinsă de propria-i istorie.

Multe dintre personajele lui Eliade sunt orfani; unii își caută originile, descoperind astfel calea ieșirii din timpul profan (Laurian, Niculina, din **19 t.**); alții își conștientizează rolul și pătrund în esențele naturii, sunt iluminați și maturi (Brânduș din **FC**). Dayan, din nuvela cu același titlu, și el orfan, are rolul de a deschide drumul spre eternitate, descoperind premisele ecuației absolute a timpului. Biriș (personaj din **NS**) închis într-o carceră comunistă, descoperă puntea de evadare din realitate, pentru că și el este orfan, izolat de istorie.

ORFEU

Personaj mitologic, semizeu și fondator al unei gnoze, poet și muzician care a trăit în Tracia, Orfeu, după cum îl numește Eschil, este cel *care farmecă natura*, căci se spune că îmblânzea animalele și oamenii prin cântecul lirei sale. Întemeietor de inițieri și de mistere (poate chiar misterele eleusine), vindecător și cântăreț, fidel lui Apollo, dar slujind și lui Dionysos, Orfeu a coborât în infern pentru a o readuce în lume pe iubita sa, Euridice; a încălcat, însă, interdicția și s-a uitat înapoi, zădărnicind întreaga încercare și pierzând-și pentru totdeauna iubita. Despre Orfeu începe să se vorbească prin secolul al VI-lea î. Ch., dar este considerat strămoș al lui Homer (adică ar fi trăit înainte de secolul al VII-lea î. Ch.). Inițierea orfică recomanda asceză și promitea imortalitatea sufletului; Eliade compară cultul lui Orfeu cu cel al lui Zalmoxis, căci și zeul geților este inițiator prin *catabasa* și propovăduiește nemurirea. De asemenea, Eliade îl consideră simbol al armoniei și al împăcării contrariilor prin faptul că se așază sub semnele conjugate ale lui Apollo și Dionysos doi zei antagonici. (**Ist. cred.** II, 177–181) După revenirea din infern, Orfeu moare sfâșiat de fiare; Durand susține că eroul se încadrează în categoria celor mutilați în timpul unor patimi, ca și Marsyas, Dionysos, Osiris, Isus; drama sa figurată, peripețiile și speranțele lui Orfeu învăluie și maschează drama reală a morții și a timpului.[26] După alte surse, Orfeu moare sfâșiat de femeile trace, a căror iubire o disprețuise, iar moartea sa este plata pentru triumful său asupra naturii dezlănțuite.[27] Doctrina orfică a propagat un mit despre nașterea lumii din oul cosmic; Sămânța universului este Phanes, un androgin, care își este suficient sie însuși și care a creat prima generație de oameni. Orficii erau asceți, se îmbrăcau în alb și practicau o serie de purificări; pentru primii creștini, figura lui

Orfeu a fost asociată Bunului Păstor.[28]

La Eliade, simbolul apare obsesiv și este comparat adesea cu Isus; în nuvela **ÎCD,** poetul amnezic Adrian are misiunea de a transmite un mesaj omenirii, ca și Orfeu; poezia sa se numește „În curte la Dionis" și este cântată noaptea prin cârciumi de către Leana, logodnica lui Adrian. Mesajul orfic este inoculat subtil, prin intermediul muzicii; el conferă o stare de spirit, menită să schimbe în timp atitudinea față de viață și prin aceasta, conștiința generală. Și Shakespeare vorbește despre rolul artei de a schimba mentalitățile și mersul omenirii, căci teatrul este *oglinda lumii* și *tiparul istoriei;* devenirea umană se modelează de-a lungul timpului în funcție de evoluția spirituală, iar arta are funcția de a modela subtil modul de gândire, morala, atitudinea față de moarte. *Îmblânzirea* ființei se face prin spectacol dionisiac, prin descătușarea instinctelor, prin bucurie și petrecere nocturnă, „căci noaptea oamenii, și numai unii din ei, mai pot fi îmblânziți". Nu doar poezia îmblânzește, ci și *curtea* lui Dionis, adică ritualul al cărui sens s-a pierdut sau s-a păstrat vag; nu numai arta, ca act mimetic și purificator, reprezintă o cale de inițiere, ci și receptatea ei în intimitatea unui loc sacru, fără conștiința funcției sale sacramentale. Mesajul orfic nu înseamnă întoarcere deliberată la rădăcina miturilor, ci retrăirea mitului, redescoperirea sau renăscocirea lui, de aceea Leana își însoțește cântecul cu o poveste despre poetul iubit și căutat, iar această poveste este înregistrată și amplificată de memoria colectivă, de unde elitele o vor culege ca pe un nou mit. Dar Orfeu nu este doar poet, ci și „un personaj religios de tip arhaic". Coborârea în infern are funcție inițiatică, transmite un mesaj capital despre moarte și înviere; în literatura antică, tema aceasta apare în contextul dorinței de depășire a limitei umane; pentru Ghilgameș, eroul care vrea să fie nemuritor, comunicarea cu Enkidu, prietenul său mort, reprezintă un mod de cunoaștere a lumii de dincolo; el află că fericite nu sunt decât sufletele celor care trăiesc în memoria colectivă prin faptele lor. Ulise coboară în infern pentru că vrea să-și cunoască *viitorul* de la orbul Tiresias, iar Eneas își hotărăște devenirea *întorcându-se la origini:* el merge în infern să se confrunte cu tatăl său și prin el să-și cunoască destinul. Orfeu obține dreptul de a o readuce din moarte pe Euridice, soția sa; coborârea lui în lumea morții este o ispită, o chemare și o probă, așa cum chiar cântecul său este pentru

cei îmblânziți; el se confruntă cu propria-i armă și se lasă ispitit; nu numai că încalcă o interdicție și refuză un ritual, dar trăiește voluptatea seducției și își întoarce privirea; Eliade identifică gestul său cu frica și cu moartea. În romanul **19 t.**, A. D. P., autor al unei piese de teatru despre mitul coborârii lui Orfeu, are o viziune stranie, într-o noapte de iubire romantică și acestă viziune va declanșa un proces de amnezie. Târziu, aproape de bătrânețe, după ce iubita lui a murit, scriitorul își amintește episodul uitat și este cutremurat de frică: „am zărit la fereastră, aproape lipindu-și obrazul de geam ca să mă poată vedea mai bine, am zărit o fată tânără, blondă, cu părul despletit pe umeri. Când și-a dat seama că o priveam, a zâmbit și mi-a făcut semn, ducându-și degetul la gură, să nu spun nimic. Apoi, în clipa următoare a dispărut..." (211) Abia după ce își întâlnește fiul, rod al acelei nopți romantice, și după o serie de inițieri prin intermediul spectacolelor experimentale ale lui Ieronim Thanase, A. D. P. înțelege că imaginea Euridicei (adică seducție și iubire) reprezintă simbolul morții sale; în momentul în care se produce anamneza, scriitorul își recunoaște frica irațională, ale cărei rădăcini se află în impulsul normal de a nu-și revela adevărul, iar după ce acceptă că teama este primul prag al mântuirii („și lui Isus i-a fost frică"), înțelege că moartea sa înseamnă eliberare și proiecție în absolut; ca și Orfeu, deși învins în planul vieții profane, în neputință de a învinge legile morții, el poate să-și accepte moartea, căci ea oferă o cale de transcendere a limitei umane, pentru cel care este avizat, pregătit. Amnezia lui A. D. P. nu pornește din teamă, așa cum crede el inițial, ci face parte din destinul său, iar sensul acesta este cuprins în gestul necunoscutei de la fereastră; ea îi cere să păstreze tăcerea și de aceea el uită pentru mulți ani această întâmplare. Amnezia lui A. D. P., ca și cea a lui Adrian, reprezintă un mod de camuflare a mesajului morții, după cum povestea lui Orfeu ascunde același sens, căci, deși idealul său nu este atins, el rămâne simbolul celui care a coborât în moarte și s-a întors. A. D. P. își scrie piesa la vârsta morții lui Christos și o pune în scenă de Crăciun; în aceeași noapte cunoaște iubirea, își concepe fiul și are revelația morții. Comparația dintre Orfeu și Isus revine de mai multe ori în opera lui Eliade, pentru că ambii eroi trăiesc experiența morții și a învierii: „Orfeu a coborât în infern ca să salveze *o singură ființă* și încă o ființă mult iubită, pe propria lui soție. Nici măcar n-a coborât pentru o necunoscută sau un ins oarecare, un bătrân sau un copil, mai ales un copil, căci în primul rând copiii mor mușcați de șerpi. Dar Christos a coborât în infern pentru toți oamenii, pentru toți cei care muriseră de la Adam încoace, milioane și milioane de necunoscuți și necunoscute, a coborât în infern ca să-i mântuiască. Și cu toate acestea [...], Biserica lui Christos, n-a izbutit să schimbe oamenii. De ce să mai vorbim, atunci, de Orfeu în infern? E un simplu episod care nu-mi revelează nimic. Și știu și de ce nu-mi revelează nimic: pentru că poetul nu este implicat în acest *descensus ad Inferos*. În timp ce Orfeu în Tracia, printre lupi, urși și mistreți..." (202) Așadar, Orfeu propune experiența morții individuale, cea a regăsirii și a pierderii perechii sortite; el este și poet, își poate împărtăși experiența într-un mod magic, evitând mijloacele rațiunii, căci el este dăruit să transfigureze lumea într-un mit personal, așa cum spune un personaj din **Incog.** Ca și Isus, și Orfeu este un învățător, dar care nu transmite *cuvântul*, ci sentimentul; și el pledează pentru iubire și coboară în moarte în numele ei, dar într-un mod mai apropiat de natura umană, pentru *o singură ființă*, și anume pentru ființa iubită, ceea ce, zice Eliade, ar face fiecare om. În fine, ambii eroi au o moarte cumplită și dezumanizantă și sunt uciși de cei pe care au încercat să-i îmblânzească. Prin comparația cu Isus, Eliade vrea să sublinieze că și Orfeu este un mântuitor care propune eliberarea omului prin iubire; muzica, arta în general, reprezintă o cale de comunicare eliberatoare și de eros spiritual, în care se regăsesc toate treptele devenirii, de la simpatie la dor și deznădejde, coborâre și înălțare, suferință și moarte. „Orfeu este cântărețul îmblânzitor de fiare sălbatice, medicul, poetul și civilizatorul", iar Isus este mântuitorul lui Adam – omul căzut în păcat, adică cel care și-a pierdut puterea asupra animalelor. Ambele personaje ilustrează motivul „coborârii în infern pentru salvarea unui suflet" (**IS**, 204).

ORIGINE

Fie că este vorba despre începutul lumii sau despre rădăcinile individuale, despre ivirea unui lucru sau a unui eveniment, originea reprezintă locul tuturor virtualităților și presupune timp etern, de dinainte de durată și devenire. Eliade demonstrează că în toate religiile și credințele lumii supraviețuiește o dureroasă dorință de a devaloriza timpul și care se

traduce prin *veșnica reîntoarcere la origini,* adică în centrul lumii. Orice construcție are, în lumea arhaică, sensul imitării zeului care a creat lumea, iar acest gest nu numai că recuperează sensul începutului, dar readuce ființa în condiția ei nealterată de timp și de istorie. Simbolul absolut al originii și al *neodihnitei zămisliri* este Glia, mama universală, care „nu și-a pierdut niciodată privilegiile ei arhaice de *stăpână a locului,* de izvor al tuturor formelor vii, de păzitoare a pruncilor și de matrice în care morții erau îngropați pentru ca ei să se odihnească, să se regenereze și să se reîntoarcă, prin sfințenia Mamei telurice, din nou la viață" **(TIR,** 248). În numeroase mituri, apare ideea că lumea s-a născut din hierogamia Cer-Pământ, sau dintr-o serie de alte situații antinomice (ca în *Teogonia* lui Hesiod), de aceea întoarcerea la origini presupune retrăirea unor situații paradoxale, armonizarea ființei prin fixarea ei în *coincidentia oppositorum.*

Din perspectiva lui Eliade, preocuparea omului modern de a descoperi originile instituțiilor umane și culturale, alături de visul biologului de a afla originea vieții, trădează faptul că ființa este copleșită de o nemărturisită *nostalgie a primordialului.* Imaginația umană, în toate manifestările sale, dovedește o predilecție constantă față de scenarii inițiatice, o aspirație secretă a omului la o *regenerare totală și definitivă,* la o *renovatio* „în stare să-i schimbe radical existența" **(NO).** Supraviețuirea acestui sentiment născut în lumea arhaică dovedește că el reprezintă o trăsătură fundamentală a psihologiei umane.

Recuperarea originilor presupune repetiție, imitarea unor gesturi și acte exemplare, ritualuri de negare a timpului profan, dar și taina nunții. Moartea însăși reprezintă o reîntoarcere, ca pentru Dominic Matei (din **Tinerețe...**) care, întors acasă, îmbătrânește și moare, dar el știe acum că ieșirea din timpul istoriei înseamnă *renovare;* ca și Făt-Frumos din basmul românesc al originilor, care spune, înainte de întâlnirea cu moartea sa, că se va întoarce în spațiul tinereții eterne *peste curând,* și Dominic are intuiția întoarcerii la tinerețe: „Când bănui că nu-l vede nimeni, își puse palma la gură și își scuipă dinții, câte doi, trei deodată. Își aminti vag, ca de un vis pe jumătate uitat, că i se mai întâmplase cândva același lucru: câtva timp nu putuse vorbi pentru că i se clătinau toți dinții. Este, deci, aceeași problemă! își spuse senin, împăcat." În nuvela **UOM,** Cucoaneș este victima unei anomalii: devine uriaș și își pierde

funcția de a raționa; el păstrează însă instinctul originii și pune capăt haosului care i-a cuprins ființa prin reîntoacerea la elementar: se îndreaptă spre mare și piere în adâncurile ei. Alte personaje se întorc la un anume moment pe care îl consideră *începutul* devenirii lor; A. D. P. **(19 t.)** recuperează clipa în care a avut revelația morții, iar Ștefan **(NS)** caută întreaga viață mașina care înseamnă începutul vieții lui adevărate, dincolo de istorie. (vezi și **AMNEZIE, EVADARE ISTORIE, MOARTE, RAI, TIMP**)

OU

Sămânță a lumii și univers limitat, oul evocă uterul matern și cavoul. Eliade prezintă numeroase mituri despre ivirea lumii dintr-un ou cosmic, simbol al renașterii periodice și al reînnoirii naturii: „în oricare din aceste ansambluri mitico-rituale, ideea fundamentală nu este *nașterea,* ci *repetarea nașterii exemplare* a Cosmosului" (**TIR**; 379). Solidar cu ritualurile ce anunță schimbarea anului sau venirea primăverii, oul reprezintă „o epifanie a creației" și un rezumat al cosmogoniei. În unele credințe, oul dă și semnificația devenirii; orficii impuneau un regim alimentar care excludea consumarea ouălor pentru a evita reîncarnarea, revenirea la viața limitată. Aceeași semnificație o are pentru budiști simbolul oului spart: „A sparge învelișul oului înseamnă, în parabola lui Buddha, a desființa saṃsāra, roata existențelor, adică a transcende atât *Spațiul cosmic,* cât și *Timpul ciclic*" (**IS,** 97).

Ființa este prizoniera unui ou, a ignoranței, de care se poate elibera doar printr-un act de curaj și previziune – calități ale celui ales sau inițiat. Simbolul apare în romanul **NS,** în care personajul principal, Ștefan Viziru, se eliberează de sub teroarea timpului și găsește drumul spre eternitate; el își compară clipa iluminării cu ieșirea din universul închis al unui ou: „Parcă m-aș fi aflat prizonier într-o imensă sferă de metal. [...] Nu-i vedeam nicăieri marginile, dar mă simțeam totuși închis iremediabil înlăuntrul ei, simțeam că oricât m-aș zbate, oricât aș înainta, [...] marginile acestea de fier îmi rămâneau inaccesibile. Mă simțeam condamnat pentru tot restul vieții, să mă învârt orbește, zadarnic înlăuntrul sferei acesteia, ca în întunericul unui labirint. Și totuși, într-o zi, aproape fără să-mi dau seama – am sfărâmat coaja și am ieșit, așa cum ai ieși dintr-un imens ou, a cărui coajă ți se pare inaccesibilă, invulnerabilă ca o lespede și pe care, abia atingând-o,

s-a sfărâmat. Și am ieșit din nou la lumină, am ieșit din labirint." (I, 254) Inițiat prin claustrare și pictură, urmărind semnele destinului, Ștefan înțelege, ca toate personajele lui Eliade, că există o ieșire din labirintul lumii infernale, și anume identificarea misterului morții cu cel al nunții mistice: iubire, suferință și creație proiectată.

PĂCAT

După cum explică N. Steinhardt, păcatul presupune nestăpânirea trupului și a gândului, conștiința irezistibilei ispite; *păcatul originar* (încălcarea interdicției de către Adam și Eva) a însemnat pierderea paradisului, *căderea* în istorie și într-o stare de ispită permanentă; lumea profană este una a păcatelor, iar destinul ființei implică repetarea continuă a greșelii inițiale.

Mai multe personaje din opera lui Eliade au conștiința condiției lor și, deci, a existenței în imperfecțiune; Gavrilescu **(La țig.)** spune că a ajuns profesor de muzică din cauza *păcatelor sale;* el se consideră nedreptățit de soartă, are o vagă intuiție a păcatului originar. De asemenea, Leana **(ÎCD)** cântă prin cârciumi tot pentru păcatele ei. Muzica și în general rolul de îmblânzitor reprezintă o ispășire, un mod de purificare și de mântuire.

PĂDURE

Peisaj închis, loc intim și sacru, centru și izvor al vieții, spațiu întunecat și labirintic ce trezește spaimele ancestrale, pădurea este un loc de retragere, de meditație și de rugăciune. Ca orice labirint, pădurea reprezintă și un loc de inițiere, de confruntare cu numeroase probe și semne care deslușesc drumul sau induc în eroare; pădurea este și un simbol al inconștientului uman; visul lui Dante începe cu rătăcirea în pădure, căci el coboară în lumea înfricoșătoare și necunoscută a infernului. Pădurea verde este și o metaforă a eternității, un spațiu dobândit dincolo de moarte.

În proza lui Eliade, pădurea este un loc al revelațiilor și al morții; insula (din **Ș.**) în care Dorina își descoperă destinul se află în mijlocul pădurii, iar în nuvela **Nopți...,** personajele se rătăcesc în jungla bengaleză și asistă la o întâmplare petrecută cu două secole în urmă. Cel mai adesea este vorba despre pădurea Băneasa, spațiu mitologizat, asociat morții sau labirintului care precede moartea. În această pădure, Ștefan **(NS)** are viziunea propriului sfârșit și chiar moare într-o pădure care seamănă cu cea din marginea Bucureștiului. Hildegard, mireasa din moarte a lui Gavrilescu **(La țig.),** îl duce spre aceeași pădure – Băneasa. Precizarea prin *nomina* sugerează un centru identificat, o individualizare a morții, dar și o evocare a ei. Ca și în basmul *Tinerețe fără bătrânețe...,* și aici este vorba despre moartea personală, despre un semn cu valoare subiectivă, încadrat în geografia bucureșteană, adică în spațiul intim al scriitorului.

Labirint în veșnică schimbare, pădurea este și un spațiu de rătăcire nesfârșită și gratuită, o *scenă* pentru un spectacol cu deznodământ neprevăzut. Personajele din romanul **Ș.** sunt atrase într-un joc prin intermediul căruia li se dă șansa de a-și cunoaște ființa interioară, de a se confrunta cu singurătatea și teama. Andronic organizează jocul cu gajuri noaptea, în pădure, dar el nu participă; cum spune Sorin Alexandrescu (în prefața ediției **La țigănci...,** EPL, 1969), Andronic „se mărginește să restituie libertatea acestor oameni, oferindu-le ocazia de a se manifesta spontan într-o natură complice"; ei „trăiesc o vrajă pe care singuri o creează, cochetând nocturn cu tentații reprimate diurn."

În **TIR,** Eliade afirmă că pădurea este un sanctuar și un centru, un spațiu originar în care ființa își regăsește natura primordială și pătrunde în miezul lumii. Andronic **(Ș.)** înțelege tânguirea copacilor, iar Brânduș **(FC)** traversează pădurea noaptea, ca să ajungă pe vârful muntelui, pentru că *el se pregătește să stăpânească într-o zi lumea.* În romanul **19 t.,** Pandele găsește poarta ieșirii din timp, în mijlocul unei păduri fabuloase și care în realitatea lumii istorice fusese tăiată cu mulți ani în urmă.

POARTĂ

Simbol al ambiguității, loc al plecărilor și al sosirilor, legătură între lumi și între stări ale ființei, în mitologia greacă, poarta este asociată cu diada Ianus-Iana. Ianus, zeul cu două fețe, este socotit patronul lunii ianuarie – pragul între anul vechi și cel nou –, și totodată, el este și paznic solstițial, iar Iana-Diana, ca zeiță a marilor inițieri păzește poarta misterelor; de fapt, orice poartă deschide o cale, adică oferă accesul la cunoaștere, la inițiere. Între lumea vie și cea a morții există, de asemenea, porți ale raiului sau ale cerului care se deschid pentru sufletele celor morți, dar, uneori, și pentru cei vii; în noaptea de Înviere sau în cea de Sânziene cerul este deschis tuturor. Moartea însăși este o poartă; în *Moriția,* ea se situează *la gurile raiului.* „Pragul, ușa indică nemijlocit și concret soluția de continuitate a spațiului; de aici, marea lor importanță religioasă,

deoarece sunt simboluri și totodată vehicule ale *trecerii*" (**SP,** 25). Ștefan **(NS),** în relația sa cu Ciru Partenie, dublul său, evocă simbolul lui Ianus; el trece prin poarta deschisă în noaptea de Sânziene; tot astfel, Dominic Matei **(Tinerețe...)** se ridică deasupra istoriei pentru că este lovit de un fulger în noaptea de Înviere. Cei care găsesc poarta morții înainte de a muri, sunt salvați; Biriș **(NS),** închis și torturat, aflat între viață și moarte, descoperă poarta care îl duce în eternitate. Pentru Dayan există o ușă *întredeschisă,* o șansă mică de salvare pe care el o va folosi; deși accesul său la memoria generală este doar parțial, Dayan se eliberează de realitatea opresivă și trece în grădina raiului, în noaptea de Sânziene. Ușa strâmtă, explică Eliade, „sugerează trecerea periculoasă". Alături de inițiere, moarte, extaz mistic, credință, cunoașterea absolută echivalează în iudeo-creștinism „cu o trecere de la un mod de a fi la altul și realizează o adevărată mutație ontologică"; fiind vorba despre o trecere paradoxală, care „implică întodeauna o ruptură și o transcendență", poarta strâmtă sau întredeschisă devine, în multe tradiții religioase, semnul pericolului, al unei încercări riscante și dramatice (**SP,** 167).

POD

Semn al continuității, legătură artificială, trecere peste un obstacol, drum de evitare a pericolului, în viziunea lui Eliade, podul camuflează un mister: „Simbolismul îți spune că podul semnifică o trecere spre altceva, către o altă lume, către un alt mod de a fi. Dar simbolismul nu-ți poate garanta mai dinainte ce fel de altă lume vei integra sau ce alt mod de a fi vei dobândi." (**Podul,** 80) Aici este vorba despre podul de la Cernavodă, așadar despre o realitate unanim cunoscută, care însă poate ascunde un mister major, căci dincolo de pod se află via de la Gorgani, alt simbol, și anume unul al eternității și al cunoașterii. Podul, puntea vaporului pentru Biriș din **NS,** sau scara de marmură pentru Antim din **Unif.** deschid un drum, fac legătura cu o altă ordine a lumii, sau *repară un hiatus*[29], o ruptură a timpului.

POEZIE

Oferind o infinitate de posibilități interpretative, poezia ilumineză ființa, deschide porți nebănuite, oferă o cale de cunoaștere prin sfărâmarea raționamentului sau a gândului convențional. Poezia nu dă rețete, nu emite idei, ci generează sentimente și trăiri de excepție, într-un limbaj unic,

anume cel al experiențelor esențiale și de nepovestit. Prin aceasta, ea se apropie de metafizică, de cunoașterea lumii prin revelație; majoritatea textelor sacre sunt concepute în versuri, căci propun un limbaj tainic, cuvinte magice, care trezesc impresia misterului, avertizează asupra conținutului excepțional, chiar înainte ca revelația divină să se fi produs. Eliade consideră că poezia este *începutul începutului,* pentru că reprezintă un gest de imitare a zeilor: este o creație ce închide în sine dorințe imposibil de formulat, un mesaj valabil pentru toți, dar cu alt înțeles pentru fiecare. În nuvela **ÎCD,** poetul Adrian spune că poezia reprezintă un „instrument de cunoaștere" și „o tehnică mistică" pentru cel inițiat, dar are și rolul de *a îmblânzi* prin vraja cuvântului, căci „magia supremă o constituie verbul", adică logosul ce se află la temelia lumii; cuvântul seduce atât sufletul cât și mintea, de aceea, poezia poate să renoveze ființa debusolată: „așteptăm pe acel poet de geniu al cărui verb *va sili* omul să se deschidă către spirit; cu alte cuvinte, va precipita mutația pe care au râvnit-o toate religiile și toate filozofiile din lume. Cine îi va mai putea rezista lui, poetului? Vă întreb: ce mistreț a mai putut rămâne el însuși, mistreț în toată firea, ascultându-l pe Orfeu?" (**ÎCD,** 201) Acestă putere a cuvântului scos din contextul unei comunicări normale fascinează, induce o indicibilă stare și îngândurează ființa, creând toate premisele unui alt mod de a privi lumea și sensul ei; de aceea, Eliade consideră poezia „o soteriologie, o doctrină a salvării", căci cel eliberat de pornirile instinctuale, înălțat în lumea ideală a cuvântului tainic, capătă și intuiția neantului, se eliberează de sub opresiunea timpului și poate vorbi cu Dumnezeu. În acest sens, poezia are un rol *politic,* de acces general la o treaptă superioară de ființare: „poezia este prin excelență o metodă politică; și, din nefericire, este ultima metodă politică pe care o mai avem la îndemână. Dacă nici ea nu reușește, nu mai avem nici o speranță. Dispărem sau ne întoarcem acolo unde eram acum multe sute de ani. La un moment dat, Dumnezeu se va apropia de unii dintre noi, cei care vom mai rămâne treji și ne va spune: *Messieurs, on ferme!*" (**ÎCD,** 200) Adrian, poetul din **ÎCD,** s-a eliberat de amintirile personale, el are doar memorie culturală și a descoperit că ființa și neființa sunt același lucru. Zalomit **(LTG)** este poet și botanist, de aceea el are percepția esențelor, vede misterele camuflate și transmite prietenilor săi un mesaj

despre viitorul lumii. Chiar și Albini, un miliţian-anchetator **(19 t., LTG),** a scris versuri în tinereţe și de aceea înţelege parţial semnele misterioase ale vieţii cotidiene. Dayan, matematicianul, din nuvela omonimă, ratează marea descoperire pentru că este lipsit de har poetic.

PRIVEGHI

Obicei străvechi de veghere a mortului, în nopţile de dinainte de înmormântare, menţionat încă din antichitate (*Măgarul de aur,* de L. Apuleius) și care s-a păstrat și în tradiţiile românești, priveghiul apare la Eliade ca simbol; în romanul **NS,** Ciru Partenie, scriitorul care anticipă toate evenimentele din viaţa lui Ștefan Viziru, creează o piesă de teatru, intitulată *Priveghiul* și moare înainte de a publica această operă, al cărei manuscris îi va parveni lui Ștefan cu puţin înainte de propria-i moarte. În scrierea lui Partenie este vorba despre un vechi obicei de înmormântare, dar pentru Ștefan are semnificaţie doar titlul; de altfel nici nu citește manuscrisul piesei, ci doar paginile de jurnal. Obiceiul numit *priveghi* izvorăște din credinţa că sufletul celui mort trebuie păzit de duhuri rele, de diavol sau de strigoi și îndrumat să treacă mai ușor vămile cerului; de aceea, mortul este vegheat de la îngânarea nopţii cu zorile până la răsăritul soarelui, cu lumânări aprinse și după ce i s-au citit cele douăsprezece evanghelii ale Învierii – *stâlpi* de înălţare spre lumină.[30] După ce citește jurnalul lui Partenie, Ștefan are revelaţia semnelor primite de-a lungul vieţii și înţelege că moartea nu este decât o poartă de trecere spre altă dimensiune a timpului; pentru el, *Priveghiul* lui Partenie reprezintă o îndrumare pe calea eliberării de sub teroarea istoriei, căci între paginile de manuscris găsește și confesiunea care îi deslușește rostul întâlnirii sale cu Ileana Sideri; Ștefan găsește drumul spre lumină, trece ușor prin vămile morţii, căci are percepţia clipei eterne, puţin înainte de a se prăbuși în prăpastie, când înţelege că moartea sa înseamnă regăsirea plenitudinii, prin nunta cu Ileana.

RAI

În gândirea arhaică, raiul nu este doar un spaţiu al perfecţiunii, ci o stare, singura importantă, care precede actuala condiţie a omului; actul decisiv al ruperii de rai s-a consumat la origini, a fost opera *strămoșului mitic,* ai cărui urmași sunt siliţi să repete acest act, să nu-l uite, căci a-l reactualiza înseamnă a-l face prezent, a-l retrăi. Timpul

istoric este, din acest motiv, restrictiv; singurul lucru esenţial s-a petrecut înainte de pierderea paradisului. **(MVM,** 152)

Din perspectivă creștină, spaţiul paradisiac este unul lipsit de contradicţii, acolo se află doar *sămânţa* lor – pomul cunoașterii binelui și a răului. De aceea, regăsirea paradisului presupune întoarcerea la condiţia divină de dinainte de Cădere, în armonia absolută.

Pentru Eliade, toate reprezentările raiului vin din dorinţa fiinţei *de a se afla mereu și fără efort în centrul lumii, în inima realităţii.* **(TIR)** În proza sa, raiul apare ca o prelungire a vieţii, dincolo de moarte, o continuare în altă ordine, pentru cel pregătit (Ștefan, Antim, Ieronim Thanase); fiecare își are paradisul său, după cum moartea este alta pentru fiecare. În alt sens, raiul este și o metaforă a istoriei românești; Culianu explică astfel titlul romanului *Întoarcerea din rai*: „E ușor de dedus, și Eliade ne-o confirmă, că paradisul românesc fusese inaugurat de realizarea României Mari în 1918 și încheiat cu evenimentele din 1933. Întoarcerea din Paradis înseamnă revenirea la tensiunile premergătoare anului 1918, la discordia politică, la război."[31] (v. **CENTRU, MOARTE, REÎNTOARCERE**)

RATAT

În planul vieţii sociale sau în cel al istoriei individuale, ratarea declanșează revoltă sau preocupare pentru universul interior, ceea ce obligă la căutarea altor căi de devenire. Personajul Ștefan Viziru **(NS)** are o atracţie inexplicabilă pentru ratați: Vădastra, Biriș, Bibicescu. Această stranie preferinţă reprezintă un semn al propriei ratări, dar în cazul său este vorba despre ratarea *trăirii;* Ștefan se află în așteptarea unui eveniment extraordinar, are intuiţia misterului, este preocupat de derularea timpului și ignoră clipa prezentă; cu puţin înainte să moară își dă seama că întreaga sa viaţă se reduce la două preocupări: „Aproape 14 ani am fost obsedat de un nume: d-na Zissu. Și 12 ani, exact 12 ani, am fost obsedat de o imagine: o mașină..." Numele care îi ocupă mintea lui Ștefan reprezintă un semn al unei ratări; el a evitat întâlnirea programată de destin (cu d-na Zissu), cu aventura, cu pasiunea, respectiv, s-a sustras trăirii implicate, a ignorat propria-i istorie, izolându-se în camera secretă, cultivând o imagine ideală (mașina, mireasa posibilă); această amânare a trăirii face ca el să se elibereze de timpul istoric, să-și concentreze toată existenţa în clipa morţii și să găsească drumul spre eternitate. Toţi rataţii „interesanţi"

pe care îi întâlnește nu reprezintă decât palide avertismente asupra destinului său, anume el înțelege că „toți oamenii își ratează viața, în afară de sfinți", care trăiesc o viață „fără rupturi", în afara timpului, în eternitate. Înainte de a emite acestă idee, Ștefan are intuiția acestei posibilități de continuare a vieții dincolo de moarte; el evită în mod nelămurit să-și clarifice sentimentele pentru Ileana Sideri, deși simte că ea i-a fost ursită; respinge intuitiv perspectiva unei epuizări în viața profană și își conservă întreaga ființă pentru clipa ultimă; își refuză iubirea în istorie și dobândește experiența nunții în moarte. Cei pe care el îi numește *rataţi interesanți* îl fascinează prin trăirile lor împătimite, prin dorința lor disperată de a se implica, de a-și împiedica ratarea. Vădastra este un complexat cu porniri tiranice, el vrea să stăpânească lumea, să fie *cineva* și treptat se dereglează, își risipește toată viața în proiecte paranoice. Biriș este profesor de filozofie fără catedră, blocat în idei, fără putința de a trăi, torturat de barierele sociale care îl împiedică să se realizeze. Bibicescu, actor fără talent, este caracterizat ca „un ratat interesant" pentru că este preocupat de problema timpului; el își face un ideal din a termina piesa de teatru începută de Partenie, intuind că repetarea unui gest exemplar îl poate elibera de sentimentul inutilității.

Tot tipuri de rataţi sunt și Gavrilescu **(La țig.),** Zevedei *(Pelerina),* sau povestitorul din nuvela *Podul*. Culianu îi numește *anti-eroi,* sau *idioți* care întâlnesc întâmplător misterul. Gavrilescu este profesor de pian care trăiește din meditații, împăcat cu ideea că plătește pentru *păcatele sale;* învinuirea vagă, compătimitoare și ironică pe care și-o aduce, provine din nostalgia iubirii ratate; el și-a găsit perechea ursită, pe Hildegard, dar a fugit din cauza unor rațiuni mărunte și lașe. Și-a impus să uite și să se resemneze, însă în ființa sa profundă sentimentul s-a păstrat intact; înainte de a intra în curtea țigăncilor, are senzația că a mai trăit o astfel de zi, iar apoi își amintește că era ziua în care o părăsise pe Hildegard. Moartea sa înseamnă regăsirea iubirii pierdute, adică tocmai ceea ce ratase în timpul vieții. Și Vladimir, povestitorul din nuvela *Podul,* are sentimentul că și-a ratat viața, că a uitat să facă jocul pentru care se pregătise toată tinerețea: „Într-un anumit sens, puteam spune că-mi trăisem viața. Era prea târziu acum. N-o mai puteam începe din nou. Și o trăisem greșit, mai precis o trăisem ca într-un vis, fără să îmi dau seama ce se întâmpla cu mine.

[...] nu trăisem eu, ci trăiseră alții prin mine, mă lăsasem trăit laolaltă cu alții, pentru alții..." (72) Totuși, lui i se mai deschide o perspectivă de recuperare, căci cu ajutorul lui Emanuel (mesagerul morții) *își aduce aminte;* doar cei care nu-și mai amintesc nimic despre menirea sau despre idealurile lor sunt sortiți să se rătăcească.

Ratarea vine din blestemul ființei, căci o dată cu pierderea paradisului, ea și-a pierdut și dreptul la memoria generală. Intrarea sub teroarea timpului înseamnă uitare și rupere de destinul universal.

REÎNTOARCERE

Simbol central în ontologia arhaică, reîntoarcerea la origini reprezintă un mod de renovare a universului, căci tot ceea ce este esențial pentru ființă s-a consumat la începutul lumii, înainte de căderea în timpul profan și sub incidența istoriei; de aceea, în toate religiile, credințele și simbolurile arhaice apare obsesiv reflectată dorința omului de a redobândi starea inițială, de a scăpa de teroarea istoriei. Imitarea zeilor, a gesturilor exemplare, fixarea în centrul lumii dezvăluie strădania omului de a se afla în miezul realității, adică într-un timp exemplar, *in illo tempore,* iar această atitudine a făcut posibilă supraviețuirea între limitele istoriei: „datorită acestui punct de vedere, zeci de milioane de oameni au putut răbda secole de-a rândul marile presiuni ale istoriei, fără să dispere, fără să se sinucidă, nici să cadă în acea uscăciune spirituală care aduce după sine întotdeauna o viziune relativistă sau nihilistă a istoriei." (**MER**, 111)

Reîntoarcerea periodică la origini dovedește o viziune ciclică asupra timpului și că omul are periodic nevoie să recupereze sensul începutului pentru a se revitaliza și a da forță devenirii sale. Eliade prezintă o serie de ritualuri și încercări de regăsire a paradisului pierdut, cum ar fi construcțiile care repetă cosmogonia, ritualurile care ilustrează periodicitatea timpului, instituirea unor modele divine **(TIR, MER).**

După ce orizontul arhetipurilor și al repetării a fost depășit, omului *i-a fost dată* o altă formulă de a colabora la creație: credința. Mai cu seamă creștinismul a condus la abandonarea definitivă a paradisului arhetipurilor și al repetării, căci a creat certitudinea că totul este posibil pentru om, prin credința în Dumnezeu. Totuși, în subconștientul ființei moderne persistă nostalgia reîntoarcerii la origini: „omul, chiar eliberat de tot restul, rămâne ireductibil prizonier

al intuițiilor sale arhetipale, create în clipa în care a devenit conștient de așezarea sa în Cosmos. Nostalgia Paradisului poate fi observată în actele cele mai banale ale omului modern. Absolutul nu ar putea fi extirpat: e susceptibil doar de degradare. Și spiritualitatea arhaică supraviețuiește, în felul său, nu ca act, nu ca posibilitate de împlinire reală pentru om, ci ca o nostalgie creatoare de valori autonome: artă, știință, mistică socială etc." (**TIR,** 395)

În acest sens, reîntoarcerea periodică a poetului Adrian la memoria culturală, la eternitatea care nu cuprinde individualizări și, deci, nici memoria faptelor profane ale lui Adrian, reprezintă nu numai un act de revitalizare a sinelui, ci o necesitate de a transforma permanent mesajul său; tot astfel, amintirea, nevoia de cunoaștere a rădăcinilor individuale sau colective, în planul istoriei, devine tot un reflex al reîntoarcerii care confirmă locul ființei în univers. Chiar studiul său, *Mitul eternei reîntoarceri,* are un rol anamnezic; un personaj din **A.** spune că oamenii beau ca să uite, când nu se întâmplă nimic în lumea spiritului, iar istoria continuă să terorizeze: „dacă ați citit *Le mythe de l'éternel retour,* v-aduceți aminte." (**A.,** 90)

RITUAL

Act sacru de imitare a zeilor sau a unui strămoș mitic, repetare și întoarcere la origini, ritualul introduce în misterul creației, în intimitatea sacralității, anulând demersul istoriei. Orice gest esențial trebuie repetat, căci omul nu înțelege decât *a doua oară,* repetiția reprezentând un avertisment, sau cum spune un personaj din *Podul,* ceea ce se întâmplă a doua oară declanșează „misterul primei repetiții" (71). Motociclistul care anunță prin simpla lui apariție moartea lui Vladimir nu capătă sens decât atunci când revine, când repetă.

Ritualul implică un scenariu, un ansamblu de gesturi, fapte și simboluri care trebuie respectate întocmai, căci a repeta înseamnă a retrăi la dimensiunea și cu semnificația trăirii inițiale.

De asemenea, ritualul presupune o acțiune deliberată, cu scop scontat; pentru Pandele, Niculina și Serdaru **(19 t.),** teatrul reprezintă un ritual de anulare a realității istorice, căci piesa pe care o scrie Pandele reia istoria în sens invers, de la sfârșitul lumii către origini; ritualul, în cazul acesta, dovedește că scriitorul a înțeles că orice *haos* precede *creația* și el se pregătește tocmai pentru a-și asuma acest haos, ca să se poată întoarce la origini; repetând istoria, el o

anulează, iese din timp și atinge libertatea absolută, adică starea de dinainte de istorie.

Deși nu cunoaște sensul exact al ritualului, și Ștefan **(NS)** săvârșește un gest epifanic prin izolarea în camera secretă, anume el recuperează trăirea din *Sambô* și, inconștient, se pregătește pentru transcendere.

Gavrilescu **(La țig.)** intră în ritualul ce-i va revela sensul morții sale, atunci când identifică momentul prezentului său cu o zi de vară situată cândva, în tinerețe. Deși nepregătit și iresponsabil, Gavrilescu acceptă jocul *țigăncilor* din politețe, dar mai ales pentru că nu are nici un respect pentru timp și această acceptare îi deschide drumul spre poarta eternității.

Tot un ritual săvârșește și Leana, interpretând un cântec cu mesaj, după cum ritualică este și întâlnirea lui Adrian, care repetă întâlnirea din ziua în care el a avut un accident de mașină **(ÎCD).**

ROATĂ

Semn solar, asociat cu roata zodiacală, căci etimologic, *zodiac* înseamnă *roata vieții* **(TIR),** la Eliade roata apare și ca simbol al duratei, reprezentând suma existențelor profane, o consecință a căderii în timp (**MVM,** 149).

În opera literară, Eliade compară timpul care *macină* viața omului cu *roata morii;* simbolul reprezintă pentru alchimia taoistă „întoarcerea de la periferie, dinspre circumferințe spre centru"[32], iar la Eliade, pe lângă sensul distructiv, implică și o sugestie a inițierii în experiența morții; Pandele **(19 t.)** scrie un roman de succes – *Roata morii* – prin care își anunță preocuparea de mai târziu în legătură cu opresiunea timpului. În acest roman, personajul dispare în chip misterios, așa cum se va întâmpla și cu scriitorul. Mitică Porumbache **(NS)** lasă familiei sale o singură moștenire, anume un cântec repetat ca unic punct de sprijin: „Roata morii se-nvârtește". Moara este un alt simbol al labirintului infernal al vieții, iar în nuvela *Podul,* Vladimir își asociază existența cu o rătăcire prin moară, vorbind despre jocul *La moară la Iosafat:* „Îmi plăcea atât de mult, eram atât de fericit jucând-o, încât eram sigur că nu o voi uita niciodată, că, dimpotrivă, voi ajunge să joc și partea a treia și din ce în ce mai bine, că o voi juca până la sfârșitul vieții. Și acum mă apropiam repede, tot mai repede de sfârșit și m-am trezit că uitasem de mult de Iosafat..." (72) Menționat de Sim. Fl. Marian[33], ca joc de priveghi, *moara* este un simbol al măcinării, al neîntreruptei acțiuni erozive a timpului, dar și un semn

al transformării, al trecerii într-o altă stare materială. Aici simbolul este introdus printr-un episod sugestiv: Emanuel, mesagerul care trebuie să-i amintească lui Vladimir de jocul ieșirii din moară, apare pe o motocicletă – tot o sugestie a roții – și face viraje periculoase în fața cabanei lui Vladimir, pe un pod care ar trebui să-i reveleze apropiata trecere spre moarte; dar roata care se mișcă fără oprire nu-i mai spune nimic acestuia; el trăiește deja în acest vertij al vieții și numai când Emanuel se accidentează, abia la vederea sângelui se va declanșa anamneza lui Vladimir.

De asemenea, roata carului simbolizează epuizarea duratei prin derulare, iar conducătorii de car erau considerați mesageri, în miturile indice, căci ei stăpâneau toate individualizările sufletului; mașina lui Ștefan **(NS),** camioanele **(La umbra...),** sau camioneta în care *dispar* Niculina și Serdaru **(19 t.)** sunt toate simboluri ale depășirii duratei, sunt vehicule de trecere spre o altă ordine a lumii.

SĂGEATĂ

Atribut al zborului și al penetrării, armă și indicator, la Eliade, ca și în multe mituri ale omenirii, săgeata este asociată fulgerului, căci de două ori descrie în proza sa policandre de iluminat împodobite cu săgeți de sticlă; transparența, lumina și direcția de coborâre sunt semne ale cunoașterii și ale puterii divine. În biblioteca lui Zerlendi **(SDH),** săgețile luminoase sunt îndreptate spre cărți, între care se află și manuscrisul secret, pe care îl va descoperi autorul. În **DCh,** săgețile policandrului atârnă deasupra unei mari săli de bal, o altă imagine a morții, proiectată în visul lui Egor, căruia i s-a închis accesul la coridorul ce-l ducea spre Christina. Este vorba despre ultimul lui vis, după ce străpunsese mormântul strigoiului și aici săgețile de cristal indică sala de bal, populată de figuri străine și uimite, care la apariția lui se întrerup din dans, ceea ce sugerează așteptarea la care este sortit Egor, fără putința de a mai rătăci prin labirintul morții spre o posibilă ieșire; accesul său e limitat la marea sală de bal, în care însă nu se mai dansează, și la camera jucătorilor de cărți, care nu vorbesc. Lixandru **(Pe str. M.)** lansează o săgeată spre cer și aceasta nu se mai întoarce, apoi personajul dispare în chip misterios, sugestie vagă a mitului lui Zalmoxis.

SÂNGE

Simbol al vieții asociat focului și căldurii divine, în multe credințe, sângele are un sens sacru, fiind considerat vehicul al sufletului; de aceea consfințește legături de nedesfăcut: frății, jurăminte, înțelegeri definitive. Într-o legendă apocrifă *(Zapisul lui Adam),* primul om semnează cu sângele său pactul cu diavolul. Scorpia, din basmul *Tinerețe fără bătrânețe...* se recunoaște învinsă și îi dă lui Făt-Frumos *înscris cu sângele ei.*

În romanele cavalerești, Graalul reprezintă vasul secret în care se păstrează sângele lui Christos, iar cel care intră în stăpânirea acestui vas devine nemuritor și invincibil.

Eliade vorbește despre sensul fast și nefast al acestui simbol, amintind că sângele semnifică atât viața cât și blestemul morții. În credințele românești, mai ales în descântece, sângele are mai degrabă funcție nefastă; este folosit în vrăjile de *facere* și aproape niciodată în cele de purificare și de dezlegare; semn blestemat, el este atribuit magiei tenebroase, pentru că stabilește relații inviolabile.

În proza lui Eliade, alături de *amintire, poveste* și *nume,* sângele reprezintă un mod de reîntoarcere la origini și de recuperare a unor simboluri uitate. În nuvela *Podul,* sângele trebuie să declanșeze amintirea jocului și prin el să reveleze drumul ce duce la ieșirea din labirint: „Încercase totul ca să mă trezească. Urcase de cinci ori cu motocicleta panta aceea abruptă și în cele din urmă recursese la accident. Își închipuia că poate sângele mă va trezi. Sau una din povestirile lui, evident, atât de neverosimile, de fabuloase. Sau poate numele lui, Emanuel. Dar nu mă trezise nimic... Din fericire, a mai venit a doua oară, și l-am recunoscut." (72)

Sângele șochează, trezește la realitatea esențială, pentru că el reprezintă începutul și sfârșitul. În romanul **DCh,** vederea sângelui sperie, declanșează frica adâncă a personajului, căci, așa cum spune Poe, sângele cuprinde în sine *mister, durere* și *teroare;* după ce Egor descoperă rana însângerată de pe trupul Christinei este cuprins de repulsie și de groază: „Palma îi alunecase ametită pe pielea ei de mare necunoscută – și împietrise, zgârcindu-se, prinsă în sânge. Rana era încă proaspătă și atât de vie. [...] Se ridică deodată în picioare, buimăcit, cu palmele la tâmple. O groază scârbită îi răvășea din nou ființa întreagă." Teroarea exprimă recunoașterea sfârșitului în însăși esența vieții: „Ți-e frică de sânge!...Ți-e frică de chiar viața ta, de destinul tău de muritor!..." (112)

Vederea sângelui înspăimântă, căci rostul său este de a fi închis în trup, în vasul Graal; sângele expus vederii este cel care curge, se risipește și moare.

SÂNZIENE

Este numele unei sărbători importante la români, care marchează solstițiul de vară (24 iunie) și care a derivat, după cum explică mulți cărturari români, din latinescul *Sanctae Dianae*. La toate popoarele neolatine, zeița Diana a fost asociată misterelor, căci integrarea ei în credințele medievale s-a produs pe cale cultă, prin intermediul călugărilor versați în texte latine; Eliade dezvoltă (în **Ist. cred.**) ideea că, în spațiul românesc, alta este semnificația acestei zeități: „Este foarte probabil ca numele *Diana* să fi înlocuit numele local al unei zeițe autohtone geto-trace. [...] Numele zeiței a devenit *zâna* (< *dziana*) în românește. În plus, derivând de la aceeași rădăcină, un alt cuvânt, *zânatec*, înseamnă *zăpăcit*, cu mințile aiurea, nebun, adică *luat*, răpit de Diana sau de zâne." (III, 246) Zânelor nemiloase nu este indicat să li se rostească numele; sunt numite *Sfintele*, *Ocrotitoarele*, *Rusaliile* sau *Ielele* și „au aparența unor tinere atrăgătoare, fascinante. Îmbrăcate în alb, cu sânii goi, ele nu se văd ziua. Înaripate, ele zboară prin văzduh mai ales noaptea. Dar le place să cânte și să joace și, acolo unde au jucat, iarba este roșie ca focul. Ele îi îmbolnăvesc pe cei care le văd jucând sau care încalcă anumite interdicții și aceste boli nu pot fi vindecate decât de călușari." (ib.) Sânzienele sunt zâne mai degrabă binevoitoare. R. Vulcănescu[34] a caracterizat astfel această sărbătoare: „Dintre sărbătorile populare, cunoscută mai mult este sărbătoarea florală și câmpenească a Sânzienelor, care reprezintă mai ales o festivitate generală a zânelor bune, ca zâne agreste și silvestre." Fiind o sărbătoare a solstițiului de vară, ea conține o serie de ritualuri ale coborârii, de alungare a soarelui și chemare a lunii; flăcăii aprind făclii și le rotesc de la răsărit către apus, spunând: „du-te soare, vino lună, / Sânzienele îmbună". În multe credințe europene, solstițiul de vară este socotit o poartă ce deschide drum de coborâre în întuneric; în simbolismul pitagoreic, solstițiul de iarnă este poarta zeilor, pe când cel de vară reprezintă o ieșire destinată oamenilor. Conform credințelor românești, în noaptea de Sânziene se deschide cerul, iar omul are acces la cunoașterea întregii Firi. Sânzienele ocrotesc iubirea, favorizează nunta și, prin aceste atribute, ele devin un simbol al armoniei universale. După cum se știe, Eliade are un roman intitulat *Noaptea de Sânziene*, în care personajul principal, Ștefan Viziru are viziunea propriei morți într-o noapte de Sânziene, în pădurea

Băneasa, unde merge la miezul nopții, mânat de un *dor* inexplicabil. El vede o mașină și o femeie (pe care o va cunoaște puțin după aceea) și știe că mașina va dispărea la miezul nopții, adică atunci când cerul se deschide și când cel care culege ierburi magice poate căpăta atribute supranaturale: devine invulnerabil sau invizibil (**TIR**, 358). Personajul moare la 12 ani după această experiență, la miezul unei nopți de Sânziene, într-o mașină, care este cea văzută în pădure, alături de mireasa sa, Ileana, și are sentimentul plenitudinii, certitudinea că a trecut pe poarta morții, în eternitate. Inițiat în copilărie prin pătrunderea în camera *Sambô*, Ștefan are privilegiul de a descoperi poarta solstițială și este conștient că destinul său cuprinde experiența ieșirii din timp, sau din burta balenei, cum spune el, pentru că înțelege că pretutindeni în lume sunt semne care îl îndrumă. De altminteri, viața lui se derulează în relație cu cea a lui Ciru Partenie, un dublu, ceea ce sugerează figura lui Ianus, cel cu două fețe, paznicul porții solstițiale. Ștefan păzește fără să știe această trecere spre eternitate: el este obsedat de sensul miraculos al nopților de Sânziene, interpretează *Domnișoara Iulia* de Strindberg, raportând-o la acest miracol, merge în pădure în această noapte și are obsesia copilăriei, a întoarcerii la origini, când ar fi putut să vorbească unui arici atoateștiutor etc.

Simbolul apare și în alte opere și păstrează această semnificație de poartă spre infinit. Doctorul Aurelian Tătaru (**LTG**) moare în noaptea de Sânziene, în pădurea Crăciuna, speriat de propria-i creație (întinerirea spectaculoasă a unei femei de șaptezeci de ani). Ieronim (**Unif.**) trăiește misterul ieșirii din realitate în ziua de Sfântul Ioan (sărbătoarea creștină a solstițiului de vară). În nuvela *Dayan*, personajul titular se ridică de pe patul său de sanatoriu și găsește drumul spre grădina paradisului, în aceeași noapte de Sânziene, căci „chiar și în inima capitalei, rămâne tot ce a fost de la început: Noaptea de Sânziene" (287).

În toate cazurile, ieșirea din timpul istoriei este imaginată ca o coborâre: Ștefan Viziru și Aurelian Tătaru se prăvălesc în prăpastie, iar Dayan coboară scările sanatoriului; pentru toți, ieșirea este posibilă doar pe poarta morții, sub imperiul lunii și al zeiței Diana.

SCARĂ

Reprezentând un spațiu de trecere, scara este un semn ambivalent, căci desemnează urcarea și

coborârea; ca și ascensorul, scara sugerează principiul heraclitian al evoluției în ambele sensuri. Înălțarea și coborârea sunt semne ale cunoașterii revelate, ale ieșirii din condiția obișnuită.

Scara de lemn din casa generalului Calomfir leagă lumea veche, ale cărei fantome populează podul și lumea searbădă a prezentului în ruină, casa în care locuiesc doar Antim și Ieronim **(Unif.);** podul prinde viață doar în prezența lui Ieronim, care se furișează ca într-o casă străină, în întuneric și vorbind în șoaptă; poveștile care se păstrează în memoria lui sunt tensionate, dramatice și adevărate, pe când în casă domnește tristețea sfârșitului (acțiunea se petrece în anul 1950). În aceeași nuvelă, apare și imaginea scării spiralate, pe care Antim urcă împreună cu logodnica sa; în acest caz, scara este un simbol al morții, al ieșirii din timp; în multe credințe, scara în spirală simbolizează drumul sufletului după moarte. În **SDH,** doctorul Zerlendi, devenit invizibil, își scrie ultima pagină de jurnal pe scara care *duce la pod,* între viață și moarte; el nu mai știe cum să revină în lumea normală, dar nu mai găsește nici drumul spre Shambala, de aceea, aici scara reprezintă un spațiu intermediar și, totodată, un drum cu un singur sens, cel ascensional, căci pentru Zerlendi nu mai există posibilitatea de a se întoarce în durată. Pentru Egor **(DCh),** înălțarea devine dificilă după ce străpunge mormântul strigoiului: el coboară repede treptele *reci, de piatră,* dar este scos din pivniță pe brațele unor bărbați necunoscuți, în timp ce mintea sa rătăcește încă în lumea morților. În **La țigănci,** Gavrilescu urcă zadarnic scara spre viață; ușile sunt închise, sau locatarii știuți nu mai locuiesc acolo. El a greșit drumul, trebuia să urce *treptele de marmură,* să străbată coridorul, pentru a ajunge la moartea sa, adică la a șaptea cameră, în care îl așteaptă Hildegard.

SECRET

Așa cum îl definește Nae Ionescu, secretul reprezintă legea interioară, *principiul dinamic ce stă la baza întâmplării* și de aceea, în planul cunoașterii metafizice, el trebuie *surprins;* ca resort *lăuntric* al vieții, secretul premerge trecerii în timp și spațiu (op. cit., 54). Pentru cel nepregătit să-l primească, secretul este devastator; de aceea trebuie păstrat și transfigurat; la el are acces oricine, dar, numai cel inițiat îl cunoaște integral, în starea lui originară. Ieronim **(Unif.)** este depozitarul unui secret capital pe care i l-a încredințat Generăleasa Calomfir și pe care la rândul său trebuie să-l transmită fiului său, când acesta va avea 17 ani; Ieronim creează parabole, realizează spectacole de teatru, regizează filme, pentru a îngădui celor aleși să întrezărească secretul teribil, atât de teribil încât trebuie transmis în forme posibil de receptat și de acceptat: „... din noaptea aceea de când m-a chemat Generăleasa lângă ea, nu fac decât asta: să vă vorbesc despre ce mi-a destăinuit ea. Dar pentru că am jurat, nu le pot spune așa cum mi-au fost spuse mie cu limbă de moarte, ci le destăinuiesc în parabole și legende, în anecdote și imagini" (290). Cunoașterea, fie și numai parțială a acestui secret, determină intrarea în oglindă, adică ieșirea din timpul normat în spațiul memoriei pure, simbolizat de către Generăleasa Calomfir; ea cunoaște toată istoria neamului, este un reper pentru ultimii descendenți, iar moartea lui Antim înseamnă regăsirea drumului spre origini: la capătul scării spiralate îl așteaptă Generăleasa.

Secretul doctorului Zerlendi **(SDH)** ucide pe toți cei trei temerari care încearcă să-i descifreze manuscrisul. Când personajul-narator află acest secret al evadării din istorie, tot universul intră în disoluție: d-na Zerlendi și Smaranda nu-l mai recunosc, biblioteca a fost risipită în urmă cu douăzeci de ani, servitoarea șchioapă a murit de mult; cu fiecare zi, casa Zerlendi se transformă în ruină, iar în final, copilul Hans afirmă cu seninătate că se numește Ștefan. Această descompunere a spațiului în care i-a fost revelat secretul este dictată de chiar legea internă a vieții: manuscrisul îi era destinat în exclusivitate naratorului și el trebuie să-l sublimeze (în nuvela pe care o scrie), ca și Ieronim. Secretul nu poate fi decât vag formulat în idei, și atunci își pierde puterea de a revela misterul lumii, de a deschide drumul eternității pentru individul ales. Când Egor **(DCh)** încearcă să facă publică taina strigoiului, el este condamnat definitiv la nebunie, fixat între viață și moarte. Orice secret se apără, se camuflează în realitatea banală sau în amnezia colectivă, ca în *Șanțurile,* unde bătrânul nu trebuie să găsească o comoară străveche, ci doar să inoculeze în memoria colectivă ideea existenței ei.

SEMN

Pentru Eliade, cuvântul *semn* definește înțelesul particular pe care îl pot căpăta lucrurile, întâmplările, oamenii etc. El spune că semnele au alt înțeles pentru fiecare ființă; ele avertizează,

ascund, sau revelează, anunță; chiar dacă semnificația lor nu este percepută, ele conțin o alarmă, transmit o neliniște, un presentiment, ca în situația unui personaj din *Podul* care întreabă cu emoție „Ce zice? Ce zice?"; el este fermecat de lectura unei fete, pe care o ascultă toată lumea cu încântare, fără să înțeleagă cineva despre ce este vorba. Semnele sunt camuflate în banalitate și înțelese doar de cei cărora li se adresează, sau de cei care *își dau silința* să le pătrundă sensul, așa cum spune un personaj (din **La umbra...**): „... ar fi vorba despre niște semne care ni se fac, și pe care unii din noi le ghicesc [...]; ni se fac mereu semne de tot felul. Deschide ochii și dă-ți silința să le descifrezi." Pentru Valentin, din aceeași nuvelă, dispariția misterioasă a unor camioane constituie semnul intrării într-o altă dimensiune a timpului; el descoperă întâmplător acest semn, pe când alte personaje învață semnele și apoi le caută; de pildă, Aldea (din **Pe str. M.**) află de la Abdul semnele care indică poarta de lumină spre alt univers, dar Zaharia Fărâmă, singurul om care mai cunoaște această întâmplare, nu știe despre ce semne este vorba, căci pentru fiecare există alte semne care nu pot fi cunoscute și, mai ales, povestite. În credințele străvechi românești există numeroase *întâmplări* care vestesc viitorul; printre semnele care anunță moartea, Sim. Fl. Marian amintește și „deschiderea de la sine a ușilor"[35]. Și în nuvela *Dayan*, apare acest simbol ca semn al trecerii în altă lume; personajul vede o ușă întredeschisă și mai târziu înțelege că este vorba despre poarta morții sale. De altfel, lui i se arată o serie de lucruri la care ceilalți nu au acces: îl întâlnește pe Jidovul rătăcitor, intră în grădina paradisului și bea din izvorul memoriei, iar în ordinea realității unanim cunoscute, i se schimbă infirmitatea de la un ochi la altul; anchetatorii săi caută explicații logice, ei nu înțeleg și nu acceptă întâmplările povestite de către Dayan, după cum îl avertizase Jidovul rătăcitor: „... adu-ți aminte de ce scrie Francesco da Barberino: *sed non omnia omnibus possunt glossari. / – Nu tot ce-am făcut*, traduse visător Orobete, *poate fi explicat pentru toți*" (261). Toate personajele lui Eliade vorbesc despre semne care avertizează asupra destinului personal; Ștefan Viziru **(NS)** știe că nimic nu este întâmplător în lume, că toate lucrurile poartă mesajul devenirii omului și de aceea o avertizează pe Ileana: „Privește bine în jurul dumitale: ți se fac din toate părțile *semne*. Încrede-te în semne. Urmărește-le..." (I, 28). El

presimte că iubirea reprezintă o cale, deși nu știe unde duce; faptul că soția sa, Ioana, l-a cunoscut mai întâi pe Ciru Partenie i se pare a fi un avertisment în legătură cu sensul mistic al iubirii: „Mă întreb dacă nu există și altceva; ceva care să plece tot de-aici, dintr-o dragoste, dar care să ducă în altă parte. Mi-e foarte greu să-ți explic. Nu înțeleg nici eu. S-ar putea, totuși, ca să mai fie o ieșire, pe care noi n-o vedem. Faptul acesta, că tu ne-ai întâlnit pe amândoi ar putea fi un *semn*, ar putea semnifica ceva..." (I, 15).

În majoritatea cazurilor, semnele avertizează în legătură cu o posibilă evadare din timpul realității istorice; pentru Pandele **(19 t.)**, revelația că Orfeu și Isus transmit un mesaj asemănător îl va îndruma spre spațiul libertății absolute; în nuvela **ÎCD**, ascensorul, văduva de la etajul 21 sunt semne ale devenirii într-o altă ordine decât cea cunoscută; pentru Eusebiu **(19 t.)**, trandafirii găsiți în fața ușii sunt un semn de confirmare, iar pentru Gavrilescu **(La țig.)**, nucii din curtea țigăncilor reprezintă un semn al ispitirii.

SETE

Reprezintă o expresie a condiției umane: „cu cât omul suferă mai mult, cu atât e mai însetat de Dumnezeu, de adevăr, de liniște, de iubire" (**Insula...**, 82). Apa deține calitatea magică de a reda ființei putința renașterii și, de aceea, setea exprimă o năzuință secretă de anulare a experienței, a durerii, care derivă din condiția istorică a omului. Setea topește ființa, o readuce la starea *impersonală*, *nediferențiată*, de sămânță.

În **TIR**, Eliade vorbește despre *setea mortului*, simbol ce revine obsesiv în majoritatea religiilor și a miturilor: „apele potolesc setea mortului, ele îl dizolvă, îl solidarizează cu semințele; apele *ucid mortul*, anulând definitiv condiția sa umană, pe care infernul i-o lasă la un nivel scăzut, larvar, păstrându-i astfel intactă posibilitatea de suferință. În diversele concepții despre moarte, defunctul nu moare definitiv, ci dobândește numai un mod elementar de existență; este o regresiune, nu o extincție finală. În așteptarea revenirii în circuitul cosmic (transmigrarea) sau a eliberării definitive, sufletul mortului suferă și această suferință este exprimată îndeosebi prin sete." (191)

În romanul **19 t.**, Pandele, care scrisese o piesă de teatru despre coborârea lui Orfeu în infern și descoperise că destinul orfic se aseamănă cu cel al lui Isus, într-o noapte (tocmai noaptea în care el

își concepe fiul) este cuprins de o sete devoratoare și totodată de *groaza că nu-și va potoli niciodată această sete.* Are viziunea unei fete blonde (Euridice) care îl îndeamnă la tăcere, apoi Pandele uită pentru mulți ani acest episod; el duce o viață monotonă, fără revelații și fără curiozitate, până în momentul în care își reamintește de setea cumplită și mai ales de frica ce a însoțit-o. Aici simbolul definește condiția de *însetat* a lui Pandele, adică fixarea sa în istorie și în suferință; când el revine în locul în care s-a petrecut misteriosul episod, după ce se inițiase în tehnicile evadării, reușește să se elibereze de teamă și de sete și trece în tărâmul *libertății absolute.* Supraviețuirea sub imperiul setei nu este nici *moarte adevărată,* nici *nemurire,* ci doar o stare intermediară, pe care Eliade o numește de *larvă subumană, chinuită de experiențe* (**Insula...** 82). Într-o astfel de stare se află și Gavrilescu **(La țig.);** deși avertizat să nu bea prea multă cafea, el cere și apă și își potolește setea, bând direct din cană, „îndelung, gâlgâind, dându-și capul pe spate". Spre deosebire de Pandele, el își satisface setea, intră în starea de disoluție și în moarte.

În nuvela *Dayan,* personajul bea din izvorul *memoriei;* făcând referiri la eschatologia orfică, Eliade amintește în **Ist. cred.** că, pentru vechii greci, dincolo de moarte, în Hades se află două izvoare: cel al uitării *(Lethe)* destinat sufletelor ce se reîncarnează, și cel care țâșnește din Lacul Memoriei *(Mnemosyne),* pentru sufletele salvate de cercul reîncarnărilor (II, 187–193). Această viziune este reprezentată și în nuvela mai sus pomenită. Dayan este introdus în grădina paradisului și alege izvorul din partea dreaptă, cel pentru cei buni, și își amintește toate existențele sale anterioare.

Setea exprimă o nevoie a ființei vremelnice și continuă să se manifeste chiar și după moarte. În camera *Sambô,* într-un spațiu epurat de experiențe profane, singură setea îi amintește lui Ștefan de legăturile sale cu viața; în camera secretă toate funcțiile fiziologice sunt întrerupte, acolo nu se consumă nimic, doar uneori este admis *un pahar cu apă de la robinet.*

SFERĂ

Cu predilecție spațiu al mișcării, sfera simbolizează autonomia, perfecțiunea și izolarea; imagine a oului cosmic, sfera nu poate fi sfărâmată decât din interior. În **NS,** Ștefan resimte cu disperare teroarea timpului: el se simte închis în burta mistuitoare a unei balene,

apoi are sentimentul că se află într-o uriașă sferă de metal, pe care reușește s-o spargă.

Și ieșirea din timp este asociată unei sfere; în **SDH,** Zerlendi reunifică cele două fluide care alcătuiesc ființa și atinge starea prefectă, de la începutul lumii: „în acea clipă am avut senzația precisă că sunt sferic, că am devenit o bulă impenetrabilă, perfect impermeabilă. Sentiment plenar de invulnerabilitate. Miturile referitoare la omul primitiv, conceput sub formă de sferă, derivă din această experiență a unificării curentelor" (246). Semn al plenitudinii, aici sfera evocă împăcarea contrariilor. (v. **OU, BALENĂ, COINCIDENTIA OPPOSITORUM**)

SPECTACOL

Ritual superior de reconstituire a lumii în datele ei esențiale, camuflate în simboluri și parabole, spectacolul de teatru preocupă cele mai multe dintre personajele lui Eliade; gest de imitare a divinității, ca și ritualul, spectacolul de teatru propune o recuperare a faptelor arhetipale, adică o încercare de întoarcere la origini, deci de renovare a ființei. Prin esența sa magică, spectacolul are rol salvator; în romanul **19 t,** Ieronim Thanase inițiază o tabără în care pregătește un spectacol de teatru experimental, dar aici vin și oameni care vor să se vindece, iar Pandele găsește drumul spre eternitate, trăind experiența spectacolului ca pe un exercițiu de anamneză. De cele mai multe ori, spectacolul exprimă o atitudine donquijotescă (de ucidere a fricii de moarte, prin fixarea în intimitatea morții) sau de neimplicare, privind „tot ceea ce se petrece în lume ca spectacol". Reducând toate dimensiunile timpului la clipa prezentă, spectacolul cuprinde esența lumii, sau cum spune un personaj, *adevărul total, adică ceea ce ne este dat să cunoaștem numai după moarte:* „... arta, și în special teatrul, spectacolul, ne revelează acest adevăr în tot ceea ce se întâmplă în jurul nostru, și mai ales în tot ce ne putem imagina că se întâmplă. În fond, teatrul, ca și filozofia, este o pregătire pentru moarte. Cu deosebirea, pentru mine capitală, că spectacolul anticipează revelația morții, pentru că îți arată toate acestea aici, pe pământ, în viața de toate zilele..." (**Unif.**, 288). Sugestie a realității de dincolo de moarte, în povestirea **A.,** spectacolul se desfășoară dincolo de cortină, căci marile sensuri sunt camuflate.

Fără început și fără sfârșit, căci fiecare gest exemplar conține în

sine sensul devenirii, spectacolul reprezintă și un exercițiu de libertate interioară; semnificația se naște în fiecare clipă, universul se transformă continuu, iar ființa care participă la spectacol (actor sau spectator) ia parte la taina capitală a vieții: naștere și moarte **(Incog.).**

STRĂIN

În multe tradiții, orice persoană necunoscută poate fi un mesager, un trimis al zeilor sau un strămoș reîntors la origini, depozitar al unor mistere, un inițiat sau un ales. Eliade creează din imaginea unei logodnice străine o metaforă a morții, **(Unif.);** Manole Antim așteaptă întreaga viață o femeie excepțională, venită din ținuturi străine, sau măcar din provincie, dar ea apare cu adevărat doar în clipa morții pentru a-l ajuta să urce scara spre eternitate; metafora este anticipată de avertismentul Generălesei: *„Străină,* repetă Generăleasa cu o ușoară tristețe în glas. Manolache, pentru *un bărbat* nici o femeie nu este *străină*. Bărbații întâlnesc o singură dată în viață *Străina* și atunci în orice caz, e prea târziu. Și despre asemenea întâlniri e bine să nu mai vorbim..." (286).

SUFERINȚĂ

Sentiment care definește condiția umană, suferința, după cum explică Eliade, este justificată pentru omul arhaic: ea are o cauză și un sens, și anume uitarea zeului, încălcarea unei reguli – greșeli pentru care omul sau colectivitatea trebuie *să plătească* prin *suferință*. În lumea arhaică, toate suferințele sunt suportate deoarece nimeni nu le consideră întâmplătoare, ci efecte directe ale unor forțe magice, demoniace și care vin ca răspuns la greșelile omului. Creștinismul are marele merit că a valorizat suferința, adică a transformat „durerea dintr-o stare negativă într-o experiență cu un conținut spiritual pozitiv" și salvator. (**MER,** 74–79) Nae Ionescu face o expunere interesantă asupra Căderii, pornind de la ideea că omului, spre deosebire de diavol, i-a fost dată calea mântuirii, dar și suferința; iubirea presupune înălțare, iar când *rodul* este desăvârșit, ființa recade în suferință, adică în condiția de a căuta mântuirea: „Recăderea în lume echivalează [...] cu lepădarea de bucuria contemplativă și cu preluarea suferinței: sufletul, care se îndumnezeise prin difuzarea în Dumnezeu, recade în omenesc, act de durere care corespunde tocmai actului de durere al creației în taina nunții" (op. cit., 177). Eliade preia această interpretare, dar adaugă, de cele mai multe ori, și viziunea buddhistă, în conformitate cu care,

suferința conduce la eliberarea din închisoarea timpului; în **Tinerețe...,** Matei Dominic se reîntoarce la condiția profană și regăsește suferința, bătrânețea și moartea; în majoritatea operelor lui Eliade, iubirea înseamnă căutare și suferință, iar protagoniștii evită împlinirea în planul realității și sublimează momentul înălțării prin intermediul morții, evitând întoarcerea în durată, recăderea.

În alt sens, suferința are și funcție inițiatică; Biriș **(NS),** torturat în temnițele comuniste, bolnav și condamnat la moarte, descoperă poarta eternității; destinul său ilustrează atât sensul suferinței christice cât și pe cel al năzuinței ancestrale de renovare prin tortură și boală. Eliade subliniază în nenumărate rânduri că, în societățile tradiționale, suferința are o valoare rituală; prin ea, omul accede la sfințenie; durerea, tortura, moartea preced reînvierea într-un trup nou (**MVM,** 291).

Gavrilescu **(La țig.)** și Leana **(ÎCD)** au conștiința unui păcat ancestral și își consideră existența ca pe o plată la vina uitată; ei au o percepție arhaică asupra suferinței.

Ieronim Thanase și trupa sa de teatru retrăiesc suferința colectivă de la Buchenwald pentru a găsi *libertatea interioară*. Numai actorul poate să exprime mijloacele eliberării, pentru că un adevărat actor, ca Petru Petrovan, *este poet, devenit actor din deznădejde* **(Incog.).**

ȘARPE

Semn al renașterii, al infinitului și al dedublării, demon și virtualitate a focului (în *Rig-Veda*), bază a lumii, zeu htonian, așezat la originea oricărei cosmogonii, șarpele este considerat de către Eliade și animal lunar, fertilizator și etern : „Relațiile dintre femeie și șarpe sunt multiforme, însă ele nu pot fi în nici un caz explicate global printr-un simbolism erotic simplist. Șarpele are semnificații multiple și, printre cele mai importante, se cuvine să considerăm regenerarea sa. Șarpele este un animal care se transformă." (**TIR,** 166) Fiind o epifanie a lunii, șarpele controlează viața ritmică și devenirea feminină: „Același simbolism central de fecunditate și de regenerare supuse lunii și distribuite de astrul însuși sau prin forme consubstanțiale (Magna Mater, Terra Mater) explică prezența șarpelui în iconografia sau riturile Marilor Zeițe ale fertilității universale. Ca atribut al Marii Zeițe, șarpele își păstrează caracterul lunar (de regenerare ciclică) unit cu caracterul teluric." (id., 167)

Spirit al adâncurilor, reprezentând

forțele necontrolabile ale naturii, șarpele este totodată și cunoscător al secretelor, izvor de înțelepciune. Având legături magico-religioase cu apele, el este socotit adesea un spirit acvatic protector, asociat ploii fertilizatoare – Șarpele cu pene, simbol al norilor și al curcubeului. (id)

Animal magic, salvator sau dușman al omului, șarpele este, după cum spune Durand, un „recensământ complet al posibilităților naturale“[36], dar atributul său simbolic dominant este dat de sensul transformărilor, echivalate cu timpul și curgerea lui; în ipostaza de *uroboros* – șarpele care-și înghite coada – el sugerează veșnica prefacere a morții în viață și invers, infinitul, sensul dumnezeirii și *imago mundi*. Prototip al roții zodiacale, emblemă a materiei în continuă transformare, dar și simbol al lumii limitate – prin evocarea imaginii cercului –, *uroboros* a fost pentru primii alchimiști greci și semnul dispariției materiei, „compoziția care este în întregimea ei devorată și topită, dizolvată și transformată prin fermentație“[37].

De asemenea, șarpele este și obstacolul de care se lovește omul în căutarea absolutului; el apare în multe mituri ca paznic al Arborelui Vieții, ca „adversar al nemuririi“, deși Ghilgameș și Adam pierd dreptul la eternitate nu doar din cauza șarpelui, ci și a *propriei lor prostii*. (**TIR,** 270–271)

Pentru creștinism, șarpele reprezintă ispitirea și viclenia, fiind o transfigurare a diavolului.

În opera artistică a lui Eliade, simbolul apare doar cu sens mitic, ca duh al apelor, fixat *in illo tempore,* ca mire etern și dezamăgit. Scriere de tinerețe, romanul **Ș.** imaginează o întâmplare stranie la care participă un grup venit să petreacă o noapte la mânăstire și Sergiu Andronic, un tânăr misterios, răsărit ca din pământ. Acesta din urmă inițiază un joc de gajuri și, treptat, îi cucerește pe toți; el spune lucruri ciudate, cunoaște povestea despre moartea Arghirei, frumoasa din lapte, și afirmă că are sentimentul că a trăit continuu în acel loc, *de la începutul mânăstirii*. Simte tulbure apropierea unui șarpe și, înainte de miezul nopții, îi hipnotizează pe toți, așezându-i într-un cerc magic, în mijlocul căruia cheamă șarpele și îi vorbește, mai exact află că „dobitocul blestemat, rămas fără soață“ a venit la nunta Dorinei (logodnica lui Manuilă). Toți au vise semnificative; Dorinei, visul îi revelează că este mireasa moartă a șarpelui și ea pleacă, îndată ce se trezește, în insula din mijlocul lacului, unde o așteaptă Andronic, întruchiparea șarpelui.

Aici, șarpele apare ca spirit al mormintelor, revenit în lumea celor vii, ca să ceară un suflet: „Cine știe cine nu are odihnă pe lumea cealaltă și a trimis șarpele ăsta necurat atât de departe, tocmai în casă... Numai să nu mai ceară și pe altcineva. Să nu mai ceară vreun mormânt, că sunt și semne din astea... (181) Șarpele își caută mireasa pentru a rupe blestemul despărțirii lor; mire și stăpân al adâncurilor, el trăiește la nesfârșit devenirea prin nuntă și moarte; la începutul lumii, el și-a pierdut mireasa care nu a știut să respecte interdicția de a nu-i rosti numele și de atunci revine periodic pentru a recupera experiența ratată; povestea despre fata Moruzeștilor (Arghira) reprezintă o astfel de revenire; fata este adusă la mânăstire, și după trei zile, moare în chip misterios. Dorina este pregătită prin intermediul visului și își amintește experiența arhetipală; ea își învinge frica, ajunge în insulă și respectă interdicția.

Conform credinței populare, șarpele întors din mormânt bea lapte sau vin îndulcit cu miere, simboluri ale vieții profane, dăruite de cei vii pentru a-l îmblânzi, pentru a-l reintegra în lumea vie. Andronic bea vin *cu lăcomie,* uitând de sine, *ca în somn,* și apoi săvârșește un act de hipnoză colectivă; el aduce în *hora fetelor* un șarpe *mare* și *sur,* ale cărui mișcări molatice întreține starea generală de transă: „Când se apropie de lacul de lumină, se opri o clipă amețit. Apoi se îndreptă legănat spre Andronic. Parcă lumina lunii îl vrăjise și pe el, căci se târa acum cu o grație somnoroasă și fiecare nouă împletitură îi înfiora solzii întunecați“ (179). Sub imperiul lunii, vrăjiți de descântecul lui Andronic, toți au stări halucinatorii; șarpele răscolește complexele fiecăruia, ia forme care ilustrează obsesii adânci. Liza are în minte o romanță („În părul meu odată blond / E o șuviță argintie...“) care o face să se gândească la îmbătrânire și degradare și de aceea pentru ea șarpele se transfigurează în *fâșii de lumină*, care îi trezesc melancoliile și dorințele, apoi devine o *nefirească săgeată de carne*. Pentru Dorina, șarpele înseamnă *chemare, groază și dezgust:* „Dorinei i se păru că șarpele vine de-a dreptul spre ea și o subită teroare luă locul vrajei dinainte. Ca și cum s-ar fi trezit deodată în fața unui lucru cu neputință de privit cu ochii, a unui lucru groaznic și primejdios, neîngăduit vreunei fete să-l vadă. Apropierea șarpelui îi sugea parcă răsuflarea, risipindu-i sângele din vine, topindu-i carnea întreagă într-o groază împletită cu fiori

necunoscuți, de dragoste bolnavă. Era un amestec straniu de moarte și respirație erotică în legănarea aceea hidoasă, în lumina rece a reptilei." (179) Sub impresia recentă a jocului cu gajuri, când văzuse ceasul lui Stamate, Vladimir asociază șarpele cu acest obiect: „Un cadran de ceas fosforescent, care se făcea tot mai mare și mai mare, până ce-l orbi cu luminile lui verzi, lunare; și în mijloc, șarpele." (ib) Așadar, transformarea, teroarea morții și chemarea iubirii, timpul însuși, sugerat de șarpele-ceas sunt semnele magice pe care le percep oamenii în intimitatea și sub vraja șarpelui.

Simbol al seducției și al înlănțuirii, șarpele fascinează și induce sensul și metamorfozele devenirii. El reprezintă aici forța unui loc sacru, este spiritul teluric și stăpânul apelor, un *omphalos* al insulei și memoria generală, totodată; oracular și înspăimântător, vrăjit și ispititor, el reunește chiar sensurile vieții.

În altă scriere **(Nopți...)**, șarpele apare ca marele zeu, dătător de viață, *Sarparâja,* Marele Șarpe, duhul adormit al lumii, care nu trebuie deranjat de om; după ce cineva ucide un șarpe, timpul este bulversat, iar personajele pătrund într-o altă dimensine temporală.

TABLOU

Imagine învestită cu puteri magice, pictura revelează mistere, fascinează spiritul și introduce ființa într-un univers atemporal. În **Incog.**, Zamfira Darvari pictează o pânză uriașă, reprezentând o femeie tânără *(Zeița)* și vinde tabloul lui Manole Antim, doar pentru un an; după ce sorocul se împlinește, Zamfira își ia *Zeița,* oferind în schimb picturi de Iser și Bonnard și promite să revină peste încă un an, dar îmbătrânește brusc și intră în uitare. Atâta vreme cât tabloul este expus, privit, cunoscut, pictorița este nefiresc de tânără, căci ea trăiește în admirația celor care îi privesc opera. Egor **(DCh)** își abandonează șevaletul în iarbă și se lasă fascinat de portretul Christinei; își pierde independența și liniștea, el este atras în coridorul întunecat al morții. În romanul **NS,** Ștefan Viziru, se izolează în camera secretă și pictează, iar acestă preocupare îi dă sentimentul că *trăiește în prezent, ca sfinții:* „Simțeam o mare liniște, aproape o beatitudine. Parcă nu mai eram eu, cel de toate zilele. Revenea la suprafață, de undeva din străfundurile ființei mele, un alt eu, cel adevărat, fără griji, fără dorinți, fără amintiri, chiar. Faptul acesta mă impresiona îndeosebi: că pictând, nu mai aveam amintiri" (I, 70). Când revenea din camera

secretă, Ștefan părea întinerit; el picta *mașina,* adică imaginea eliberării sale din timpul istoric, pregătindu-se, de fapt, pentru ieșirea din labirint, căci pictura, ca orice artă, înseamnă crearea unei lumi subiective, în care timpul profan este abolit.

TATĂL

Reprezentând autoritatea tradițională aflată în conflict cu forțele înnoitoare, imagine a „transcendenței ordonate"[38], tatăl este modelul și obstacolul totodată. Într-o proză de tinerețe *(Tatăl),* după ce fiul cunoaște durerea tatălui și își înfrânge invidia față de poziția lui privilegiată, *el o ia pe calea tatălui,* îi urmează modelul și intră în resemnare.

Misterul căutării tatălui, în sens gnostic, face obiectul mai multor scrieri. În **Ist. cred.,** Eliade prezintă concepția lui Valentin („cel mai de seamă gnostic") despre existența *răului* în lume ca despre o dramă provenită din însăși natura dumnezeirii: „După Valentin, Tatăl – Primul Principiu absolut și transcendent – este indivizibil și incomprehensibil. El s-a unit cu soția sa, Gândirea *(Ennoia),* și a zămislit cele cincisprezece perechi de eoni care, laolaltă, constituie Pleroma. Ultimul dintre eoni *Sophia,* orbită de dorința de a-l cunoaște pe Tatăl, provoacă o criză în urma căreia își fac apariția Răul și Patimile. Azvârliți afară din Pleroma, *Sophia* și creațiile aberante pe care le prilejuise produc o înțelepciune inferioară" (II, 366). Șansa regăsirii tatălui, prin revelația cunoașterii mântuitoare o au doar *pneumaticii,* născuți din elemente spirituale emanate de *Sophia* și intrate în respirația Demiurgului. În romanul **19 t.,** Niculina este comparată cu *Sophia;* ea își caută tatăl cu disperare, recurgând la toate mijloacele pe care i le oferă destinul, dar nu-l găsește; ființă pneumatică, menită să se înalțe, ea descoperă poarta spre eternitate, în haosul pe care îl declanșează căutările ei. Albini (anchetatorul comunist) spune că Niculina, care a vrut să-și cunoască tatăl, a introdus, ca și *Sophia* dezordinea, *suferința și păcatul* în lume, căci ea îi seduce pe toți cei care ar putea să-i ofere informații, produce scandaluri și crize. Laurian Serdaru, ajutat de Niculina, își găsește tatăl (marele scriitor A. D. P.) și împreună trăiesc experiența eliberării de sub teroarea istoriei.

TEI

Simbol eminescian, devenit emblemă a spiritualității românești.

În nuvela **I.,** un personaj spune: „teiul nu-și va mai scutura niciodată florile. *Nu și le mai poate scutura.* E al nostru și ce-i al nostru nu-i în timp, nu are durată..." (244).

TIMP

Simbol cu numeroase semnificații, pentru a cărui înțelegere cred că trebuie să pornim de la concepția lui Nae Ionescu, filozof și metafizician, profesorul lui Eliade; el considera că eternitatea depășește *durata,* pentru că *ignoră timpul;* creația divină presupune intrarea în *actual* și în *pieritor* și de aceea singurul mijloc de evitare a efemerității și a timpului îl constituie situarea în Dumnezeu, înainte ca el să fi creat lumea[39].

Pentru Eliade, recuperarea actelor arhetipale înseamnă întoarcerea la momentul de dinainte de nașterea timpului, într-un spațiu imuabil, și epurat de timp, de posibilitatea devenirii, adică într-un timp mitic – *illud tempus.* Omul arhaic sacralizează timpul prezent printr-un ritual de recuperare a clipei de la începutul lumii, pe când ființa creștină chiar devine contemporană cu Isus.

În societățile primitive, timpul profan, supus duratei, poate deveni timp sacru, căci omul arhaic „are *deschidere* permanentă asupra timpului religios". Timpul sustras duratei este numit de către Eliade „timp hierofanic", căci cuprinde și dimensiunea mitică, dar și pe cea religioasă sau revelatoare: „Termenul timp *hierofanic* [...] acoperă realități foarte variate. El poate desemna timpul în care e cuprinsă celebrarea unui ritual și care, prin aceasta, e un timp sacru, adică un timp esențial diferit de durata profană care îi urmează. El poate, de asemenea, desemna timpul mitic, fie recuperat indirect printr-un ritual, fie realizat prin repetarea unei acțiuni înzestrate cu un arhetip mitic. În sfârșit, el mai poate desemna ritmurile cosmice (de pildă, hierofaniile lunare), în măsura în care aceste ritmuri sunt considerate revelații [...] ale unei sacralități fundamentale subiacente Cosmosului" (**TIR,** 355).

Pentru mentalitatea primitivă, timpul nu este *omogen,* ci conține momente faste și nefaste, momente semnificative și lipsite de sens. Marele Timp se strecoară fulgerător în durata profană; momentele magico-religioase pot fi aduse în prezent prin ritual, prin repetare simbolică, în timp ce pentru creștin există șansa de a se situa în prezentul christic: „Patimile lui Christos, moartea și învierea sa nu sunt doar comemorate în timpul slujbelor din Săptămâna Mare; ci ele se petrec

aievea, *atunci,* sub ochii credincioșilor. Iar un creștin adevărat trebuie să se simtă *contemporan* cu acele evenimente *transistorice,* deoarece repetându-se, timpul teofanic îi devine prezent." Această afirmație apare în **TIR** (359), dar Eliade revine cu precizări și în alte opere; el afirmă că superioritatea creștinismului în fața religiilor primitive constă în faptul că moartea lui Isus se petrece în istorie, este, deci, ireversibilă și de aceea o întoarcere *in illo tempore* nu mai este cu putință **(NM).** Speranța creștinului este că Isus va veni a doua oară, ceea ce va pune capăt timpului istoric. Dar acest sfârșit poate avea loc în orice moment al prezentului, căci „transformarea Timpului în Eternitate a început o dată cu primii credincioși"; așadar, creștinul este contemporan lui Isus și totodată implicat în istorie (**IS,** 213).

În lumea arhaică, orice început este un *illud tempus,* o deschidere asupra eternității, dar și orice eveniment istoric, prin faptul că s-a produs în timp, „reprezintă o ruptură a duratei profane și o invazie a Marelui Timp" (**TIR,** 362). Repetarea (periodică sau nu) șterge monotonia istoriei și reduce în prezent timpul magic și religios. Această repetiție regenerează timpul. Toate ceremoniile religioase, dar mai cu seamă cele care celebrează sfârșitul și începutul anului ascund intenția de situare a omului într-un timp anistoric, prin convertirea duratei în timp etern: „O dată pe an deci, timpul vechi, trecutul, memoria evenimentelor non exemplare (pe scurt, istoria în sensul actual al cuvântului) sunt anihilate" (**TIR,** 366). Credința într-un timp ciclic, într-o periodică destrămare a universului urmată de renaștere reflectă dorința adâncă a omului de a se situa mereu în *centru* și în *eternitate,* dar mai ales nădejdea într-o *regenerare totală* a timpului, ceea ce ar suprima timpul profan și ar face posibilă instalarea unui *prezent etern. Nostalgiei paradisului* îi corespunde o *nostagie a eternității* (**TIR,** 371). Năzuința omului de a regăsi timpul paradisiac echivalează cu aceea de a-l găsi pe Dumnezeu, iar acest ideal nu este numai creștin; în sens mistic, Dumnezeu se află dincolo de timp, și de aceea Meister Eckhart spune că „nu există obstacol mai mare în calea unirii cu Dumnezeu decât Timpul" (**IS,** 111). Timpul istoriei este opresiv și dureros. „Pentru Buddha, ca de altfel pentru toată gândirea indiană, existența umană era destinată suferinței prin faptul însuși că se desfășura în Timp" (**MVM,** 148). Din acest motiv, timpul profan este reprezentat prin roata existențelor

și în general prin tot ceea ce sugerează mișcarea circulară; ieșirea din istorie, eliberarea de *legea karmică* a constituit o dorință constantă a omenirii de la societățile primitive la lumea modernă. Întoarcerea la origini pentru a reintegra starea paradiziacă, recuperarea memoriei originare, efortul *cutezător* al creștinilor de a salva evenimentul istoric revelator – toate acestea pot oferi căi de ieșire în eternitate.

Dominic Matei (personajul din **Tinerețe...**) găsește o astfel de cale; el este lovit de un trăsnet în noaptea de Înviere și devine contemporan cu învierea lui Christos, transcende durata profană și se plasează într-un prezent etern, cel al Învierii rămânând totodată în istorie, în timpul de după moartea sa: întinerește și capătă viziune generală asupra istoriei, căci el se ridică deasupra timpului; revenirea la prezentul și la istoria sa reprezintă revenirea la timpul individual; el se întoarce acasă ca să-și trăiască experiența morții *sale*. Ca și Făt-Frumos din basm, el se înalță în eternitate și recade în durată cu toate consecințele – îmbătrânire, diminuare a memoriei și moarte; Dominic Matei capătă dreptul la regenerare pentru că accidentul se află sub incidența clipei sacre (Învierea) și revine la condiția sa profană când își conștientizează originile și legăturile cu ele, adică atunci când ciclul regenerării sale se încheie. Revenit în orașul natal în anul 1968, își regăsește starea de dinainte de renaștere, din anul 1938, căci pentru prietenii săi nu trecuseră decât câteva luni; întreaga experiență nu durează decât un ciclu: de la Paște până la Crăciun, dar acest lucru nu este valabil decât pentru istoria lui; pentru lumea anului 1968, el îmbătrânește brusc și moare, neștiut de nimeni.

Și Dayan găsește ieșirea din timp; el dispare câteva zile din lumea măsurată de vreme, dar are sentimentul că a lipsit doar câteva ore; aceeași problemă a eliberării de sub teroarea devenirii apare și în **NS;** Ștefan Viziru descoperă că în camera *Sambô,* timpul nu are acțiune erozivă. Toate personajele lui Eliade sunt preocupate de ieșirea din istorie; Anisie **(NS)** descoperă că singura problemă a ființei o constituie trecerea timpului și de aceea hotărăște să-l ignore; el se regăsește pe sine, *ia cunoștință de ființa lui plenară* și începe să trăiască în timpul cosmic. Devenirea istorică, opresivă și dureroasă, trebuie să fie o pregătire pentru *marea evadare,* căci labirintul timpului profan poate fi mai degrabă traversat în timpul vieții, decât după moarte, când

ființa nepregătită se poate rătăci, fără să mai găsească vreodată poarta eternității. (v. și **MOARTE**)

TRANDAFIR

Semn al renașterii, ca orice floare, al contemplației prin sugestia de spațiu închis, de recipient al misterului, trandafirul este și floarea eroului mort, căci s-a născut din sângele lui Adonis, pe când acesta agoniza; moartea zeului reprezintă repetarea actului cosmogonic; orice viață întreruptă brusc, înainte de a se fi consumat, se prelungește sub o altă formă, de regulă vegetală; trandafirii iviți din sângele lui Adonis exprimă sacrificiul, suferința, renașterea și iubirea ca dimensiuni majore ale vieții (**TIR,** 281). De asemenea, trandafirul mai este și simbol al labirintului, iar prin aceasta, imagine a misterelor, căci este *floarea cu treizeci de petale,* care ascunde, care învăluie. În opera lui Dante, trandafirul alb este imaginea sufletelor mântuite, reflex al cercurilor dumnezeirii și simbol al comunicării prin iubire.

Eliade transpune simbolul cu sensul său mitic, de renaștere. În romanul **19 t.,** Eusebiu primește periodic un buchet de nouăsprezece trandafiri roșii, veniți din eternitate, de la A. D. P., după evadarea sa în spațiul libertății absolute; șase dintre ei se ofilesc și rămân treisprezece trandafiri; atât culoarea cât și numărul simbolizează viața renăscută, căci, cifră a *Morții* în cărțile de tarot, treisprezece desemnează un ciclu (doisprezece), peste care se adaugă o unitate, un început.[40]

În **Tinerețe...,** experiența transcendentală a lui Dominic Matei este marcată de trei trandafiri, care sugerează întinerirea și apoi moartea; primii doi trandafiri sunt *de culoarea sângelui proaspăt* și anunță renovarea trupească a personajului; ei îi apar, după cum își dorise, unul *în mâna dreaptă* și altul *pe genunchi, într-un echilibru instabil.* Cel de-al treilea trandafir, semn al morții, este mov și apare pe fotografia casei părintești: „Un trandafir proaspăt cules, mov, așa cum nu mai văzuse decât o singură dată până atunci, îl întâmpină în mijlocul paginii. Îl luă în mână fericit. Nu credea că un singur trandafir poate îmbălsăma o cameră întreagă. Șovăi mult timp. Apoi îl așeză lângă el, pe marginea fotoliului, și-și opri privirile asupra primei fotografii. Era palidă, decolorată, aburită, dar recunoscu fără greutate casa părintească din Piatra Neamț."(111) După aceea, personajul se întoarce acasă și moare, dar moartea sa începe ca și întinerirea (îi cad dinții), semn al unei promise renașteri.

TREI

Cifră mitică, expresie a echilibrului dintre minte, suflet și trup, reflex al lumii noastre tridimensionale, trei este un simbol care revine constant în opera lui Eliade și pe care autorul refuză subliniat să-l explice, pentru că trei este cifra întâmplării, a repetițiilor involuntare, a conștiinței mitice. În **TIR** (274), Eliade amintește că lemnul din care s-a făcut Crucea Mântuitorului provine din cei trei arbori răsăriți din semințele *arborelui fatal*, pe care Adam le-a ținut pe limbă înainte de moarte. Seth primește cele trei semințe, numai după ce privește de trei ori în rai și vede trei imagini asociate păcatului: copacul profanat de Adam și Eva este uscat, dar așezat lângă ape, apoi apare încolăcit de un șarpe și în cele din urmă devine axa lumii, purtând în vârf un prunc. Cele trei semințe ale fructului oprit conțin calea mântuirii, prin moarte (copacul uscat), dizolvare, risipire completă în eternitate (imaginea șarpelui) și înviere. Episodul ilustrează, ca și alte numeroase mituri, sensul vieții, de a avea un început, un mijloc și un sfârșit, de a însemna greșeală, patimă și iertare. De aceea, trei este cifra ritualurilor, pentru că orice gest repetat de trei ori imită ivirea și moartea unei lumi, reconstituie un ciclu, anulează un univers posibil.

În **LTG,** simbolul ilustrează *treimea absolută,* eternitatea și perfecțiunea, căci cele trei paciente ale doctorului Aurelian Tătaru sunt *una* singură, după cum cele trei Grații sunt fețe ale aceleiași armonii: „Sunt trei și totuși una; același corp, deși sunt separate. O perfectă, senină frumusețe; nu li s-ar fi potrivit nici un alt nume..." (40) Și în **ÎCD** apar trei chelneri și trei fete mascate, iar pentru Adrian sunt *aceiași și aceleași*. La români, soarta omului este reprezentată prin trei zâne – cea care toarce viața fiecărui individ, cea care o *deapănă,* îi dă ordine și sens, și cea care hotărăște momentul morții. Toate au aceeași importanță și nu pot fi despărțite, căci toate trei constituie destinul. Gavrilescu (**La țig.**) se confruntă cu soarta sa, reprezentată de trei fete tinere, și i se cere să ghicească ceea ce nu este de ghicit; identificarea țigăncii echivalează cu o *numire,* dar, în tradiția populară este cu desăvârșire interzis a se rosti numele ursitoarelor, pe care, de altfel, nici un muritor nu le cunoaște. Toate trei alcătuiesc sensul Firii și de aceeea Adrian face afirmația de mai sus; el descoperise deja că între naștere, devenire și moarte nu există diferențe, toate trei fac parte din același timp al efemerității.

UNIFORMĂ

Ca și costumul, uniforma reprezintă un mod de a ieși din cotidian; este semnul castei războinice, reunind sensurile *confreriei* și pe cele ale *eroului*. În general, soldatul este un ales provizoriu, căci el se află într-o posibilă situație primejdioasă; de aceea este supus vremelnic unor tabuuri, are deopotrivă șansa eternității și perspectiva vieții trecătoare (**TIR,** 34). Fiind însemnul celor inițiați, legați printr-un secret, uniforma fascinează; Vădastra **(NS)** este de-a dreptul sedus de uniforma locotenentului Băleanu, o îmbracă, atunci când rămâne singur, se admiră în oglindă, apoi își face un obicei din a ieși serile deghizat în uniforma de locotenent. Escapadele sale se transformă în evenimente eroice și, deși își exercită seducția doar asupra unor fete simple, el capătă sentimentul invulnerabilității, până în clipa în care își întâlnește întâmplător tatăl; această confruntare înseamnă pentru el sfârșitul jocului și nicidecum conștiința impostorii, căci eroul trebuie să fie necunoscut, fără legături în cotidian. Un alt personaj (Ieronim din **Unif.**) transformă uniforma generalului Calomfir în costum de teatru; el vrea să joace rolul lui Hamlet, costumat în uniforma de general român al unei epoci ucise, pentru a sublinia sensul tragic al eroului fixat între simulare și disimulare, printr-o haină care sugerează atât sensul spectaculosului cât și pe cel de grandoare eroică. Acțiunea nuvelei se petrece în anii de teroare comunistă, când uniforma generalului nu mai este decât un obiect ascuns într-o ladă veche, în podul unei case ce va fi în curând dărâmată. Spectacolul shakespearian devine pentru Ieronim un mod de evadare din istorie, o subtilă întoarcere la timpurile glorioase și totodată un mod de rezistență la istoria opresivă. În nuvela *Pelerina,* Zevedei încearcă și el să respingă prezentul dureros, purtând o haină militară sustrasă dintr-un muzeu, peticită în locul unde ar trebui să fie epoleții, simbol al unei istorii acoperită cu zdrențe.

URSITĂ

Destin implacabil, soartă individuală sau colectivă, nume dat perechii astrale, în credințele românești, ursita este neschimbătoare și ea ține de dispoziția ursitoarelor și de ceasul *bun* sau *rău* al nașterii fiecăruia, adică de întâmplare. În legătură cu tradiția aceasta, Sim. Fl. Marian dă următoarele informații: după ce ursitoarele au hotărât soarta, „fie în bine, fie în rău, fie orșicum va fi

aceea, după ce-au rostit-o o dată și au scris-o într-o carte, numită *Cartea Sorții,* nu numai că trebuie să se împlinească, ci ea rămâne vecinică, neschimbată, nimene în lume, afară de unicul Dumnezeu, care e mai mare și mai puternic decât dânsele, de s-ar pune luntre și punte și de-ar întrebuința orișice ar voi, nu este în stare să prefacă ceea ce au ursit ele odată; ori să-l scape din pericolul sau moartea care i-au predestinat-o. Un singur mijloc prin care s-ar schimba ursita unui om e numai acela: dacă auzindu-le ce i-au ursit unui om, s-ar ruga nemijlocit după aceea și anume până ce n-au apucat a i-o scrie în *Cartea Sorții,* să-i croiască altă *ursită mai bună.* Dacă însă au apucat acuma a o scrie, atunci e în zadar".[41]

Toate personajele lui Eliade au conștiința ursitei și o acceptă, sau încearcă s-o uite sau s-o înțeleagă Ieronim **(Unif.)** a fost *blestemat* de către ursitoare să vadă lucruri pe care ceilalți nu le văd; el se apără de *obsesia* și *nenorocul* acestei ursite prin spectacol. Leana **(ÎCD)** încearcă să-și uite soarta, mai exact menirea de Înger al Morții, cântând, recitând și iubind. În afară de sensul de destin, ursita mai definește și perechea menită de soartă; Generăleasa (din **Unif.**) îl îndeamnă pe Antim să-și caute mireasa ursită, Ștefan **(NS)** simte chiar înainte de a se îndrăgosti că Ileana i-a fost ursită. Femeia menită de soartă este mai mult decât iubita ideală; ea reprezintă destinul însuși, adică nașterea, nunta și moartea; de aceea multe personaje sunt cuprinse de teama de a nu-și rata ursita, sau mai exact, de teroarea că-și vor rata *trăirea* în timpul hotărât.

VIS

Asociat *morții spirituale* sau trecerii într-o altă ordine a universului, visul reprezintă o tehnică de evadare, în sens aproape romantic. Totodată, visul presupune zbor, plutire, desprindere de realitatea înlănțuitoare și, în acest sens, devine și cale de legătură între ființa terestră și cea astrală. Dorina **(Ș.)** se inițiază prin intermediul visului; ea își regăsește originile și adevărata identitate, de mireasă a șarpelui și află cauza blestemului originar: a rostit numele de nerostit, a încălcat o interdicție. Revenită la realitatea secolului al XX-lea, ea respectă mesajul din vis și evită reeditarea greșelii, scapă de *pedeapsa repetiției.* Tot inițiatice sunt și visele lui Dominic Matei **(Tinerețe...);** el își recapătă memoria, învață limbi străine; ca și doctorul Zerlendi **(SDH),** și el este îndrumat, ajutat de o *forță* pe care

o percepe doar prin intermediul visului. Este vorba despre *un dublu* născut din „cele mai profunde straturi ale inconștientului." Visul reprezintă și o seducție a morții. În **DCh,** Egor este ademenit în lumea strigoiului printr-o serie de vise în care lumea umbrelor este înfățișată ca o reuniune mondenă, unde se dansează; la capătul sălii de bal se află, însă, în mod constant un coridor întunecat, dincolo de care îl așteaptă strigoiul. Acolo se sfârșește lumea morților; Egor are senzația unei experiențe petrecute aievea, căci Christina se află într-un univers intermediar, între viață și moarte. În tradiția prozei romantice, orice vis deschide o poartă spre altă realitate posibilă și aruncă îndoiala asupra adevărului lumii, ca în visul lui Ciuang-Tse și al fluturelui. Dominic Matei **(Tinerețe...)** își compară experiența întoarcerii la origini cu o trezire dintr-un vis și are sentimentul că visul se va repeta. De asemenea, Gavrilescu **(La țig.),** după ce a ieșit din labirintul infernal, are senzația că visează, iar Hildegard îi confirmă această impresie: „Toți visăm, spuse. Așa începe. Ca într-un vis..."

Ipostază a visului fără putință de zbor, hipnoza răscolește și transfigurează obsesiile adânci; personajele din romanul **Ș.** își trăiesc în stare de transă cele mai ascunse gânduri. În viața reală, Liza este cuprinsă doar de o ușoară melancolie atunci când ascultă un cântec despre inevitabila îmbătrânire; în întunericul pădurii, încearcă să cucerească simpatia lui Andronic, impuls venit din frica pe care i-o imprimă trecerea timpului, iar în visul hipnotic, ea meditează asupra ratării, gândul care se află, de fapt, dincolo de melancolie și de teama îmbătrânirii: „... *Ca o șuviță argintie!* își aminti, somnoroasă, Liza. Cuvintele acelea îi veniră deodată în minte privind și ea fâșiile de lumină care se înnădeau alene pe jos. I se păreau atât de apropiate gândurile și melancoliile ei de atunci, din copilăria de pe Bulevardul Pache, încât parcă în acea clipă se despărțise de ele. *Ce-am făcut oare tot timpul ăsta? Când am crescut atât de mare, fără să știu, fără să-mi spună nimeni?...*" (178). Dorina se protejează împotriva teroarei, încercând să păstreze conștiința visului: „Ca în vis, orice întâlnire, orice absurditate, toate i se păreau firești. Pe ea nu o va atinge nimeni, nu-i va putea face nimeni nici un rău – ca în vis..." (ib.) Manuilă visează că se cufundă în mijlocul lacului, într-o barcă, „smolită cu plumb"; visul său anticipă sfârșitul poveștii, căci el este cel care pierde. Cea mai interesantă este reveria lui Vladimir. Aflat încă sub

impresia jocului din pădure, fixat pe imaginea ceasului fosforescent al lui Stamate, el are viziunea transformării ceasului în șarpe, sugestie a timpului infinit, arhetip înregistrat în subconștientul colectiv: „Pe nesimțite limba ceasului începuse să crească, înviorată, până ce Vladimir zări înspăimântat cum mijesc inelele șarpelui, cum sclipesc și se înfioară ele sub lumina aceea fosforescentă" (182). Fiind vorba despre un caz de hipnoză colectivă, în toate visele apare imaginea șarpelui și sensul întâlnirii cu el, căci *toți* aud o replică din timpul jocului din pădure: „Al doilea!" Replica banală devine o sugestie a planului secund, suprapus realității cunoscute, dar și un simbol al celui de-al doilea mire – Andronic.

Visul doctorului Zerlendi **(SDH)** reprezintă o experiență yoghină; el stăpânește timpul, pătrunde în miezul lucrurilor pentru că intră în lumea somnului, fără să doarmă: „mă simțeam dormind și mintea îmi era mai trează ca niciodată". Zerlendi experimentează trecerea de la starea de veghe la cea de vis, pătrunde în visul soției sale, păstrând totodată controlul asupra realității: „... o vedeam foarte bine în pat, dormind, și o vedeam în același timp alături de mine, privindu-mă uimită în ochi, ca și cum ar fi vrut să mă întrebe ceva. Figura ei trăda o nespusă mirare; poate că arătam altfel de cum se aștepta ea să mă vadă, poate că nu semănam cu oamenii pe care îi întâlnise până atunci în visul ei" (242). Dar traversarea lumii visului nu reprezintă decât prima parte a experienței sale; *a rămâne treaz în somn* înseamnă doar o pregătire pentru imersiunea în lumea spiritului.

ZBOR

Atribut al visului și al iluminării, act magic, zborul „dezvăluie în chip vag ideile de *libertate* și *transcendență:* „Orice ascensiune exprimă dorința de putere, iar zborul, har al șamanilor și simbol al ascensiunii mistice, se manifestă mai cu seamă în plan spiritual, căci „oniricul și imaginarul participă la magia extazului". Experiență generală pentru toate straturile culturii arhaice, zborul sugerează dorința omului „de a rupe legăturile care îl țin prins de pământ" (**MVM,** 202–204). În **SDH,** Zerlendi vrea să atingă ultima treaptă a meditației yoghine – *zborul spre insulele albe,* spre tărâmul nevăzut în care a ajuns Buddha. El spune că zborul înseamnă în „limbajul simbolic și secret capacitatea omului de a transcende lumea simțurilor și, deci, de a avea acces în lumile nevăzute" (248). Dar, așa cum explică Eliade, în **MVM,** zborul reprezintă o tentație pentru yoghin și această ispită trebuie învinsă (240). Zerlendi renunță, în cele din urmă, la acestă voluptate, el preferă transa cataleptică și reușește să iasă din timp.

Tot expresie a zborului este și săgeata; în **Pe str. M.,** învățătorul Fărâmă povestește despre o săgeată trimisă spre cer și care nu se mai întoarce; aici, zborul sugerează dorința evadării dintr-o lume închisă și face parte dintr-un ansamblu simbolistic, cuprinzând și dispariția lui Iozi în apa din peșteră și *camuflarea* oamenilor care își schimbă înfățișarea cu ajutorul unui vraci miraculos.